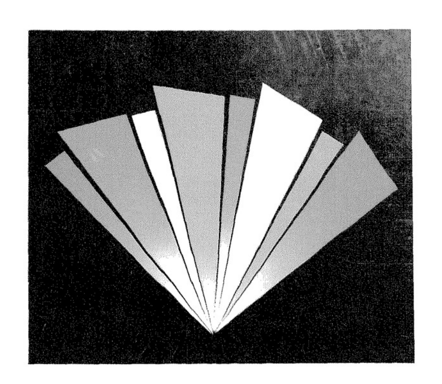
د. أحمد العشري



الضحك ... وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود

دراسة تحليلية

الضحك.. وكوميديا النقد الاجتماعي
في
مسرح محمد الرشود

(دراسة تحليلية)

د. احمد العشري

الطبعة الاولى ١٩٩٤

اسم الكتاب: **الضحك.. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود**

اسم المؤلف: **د: أحمد العشري**

حقوق التأليف: **د. أحمد العشري**

النشر والتوزيع: **شركة الخليج لتوزيع الصحف**

تصميم الغلاف: **الفنان أحمد غانم**

إهــداء

من واقع الاهتمام بفن المسرح بشكل عام، وكل ما يخص المسرح العربي بشكل خاص، ونتيجة لاقترابي وصلتي بالمسرح في الكويت ولايماني بأن اي جهد مسرحي يبذل او اية منارة تضاء انما هي بمثابة تيار يصب في نهر المسرح العربي الكبير..

قد تكون حركة المسرح في الكويت حديثة العهد وحديثة التجربة لكن لا يستطيع احد ان ينكر انه، وخلال تلك الفترة الوجيزة، استطاعت بعض الاسماء، ان تضع علامات على الطريق، بل وان تجسد بجهودها وابداعاتها ظواهر تستحق التأمل والدراسة.

من موقع الناقد والراصد. اهدي هذه الدراسة المتواضعة الى الحركة المسرحية في الكويت.

على سبيل التقديم

قالوا .. ومازالوا ..

إن ينتقدك أحد، فلأنك تملك مميزات جديرة بالبحث والتفكير. وألا يعني بنقدك أحد، فلأنك لا تملك أية مميزات على الإطلاق.

ولعل مسرح محمد الرشود ـ كظاهرة ـ قد تعرض للعديد من الإجتهادات والآراء النقدية .. مقالات في الصحف، وندوات في اكثر من موضع. منها من تحمس .. ومنها من تحفظ .. ومنها من هاجم .. لكن تبقى تلك الآراء والمقالات، في معظمها، تناقش مسرح الرشود، كعروض مسرحية متفرقة، ولم يتطرق أحد ـ من قبل ـ لدراسة مسرحه في مجمله، كي نتلمس ملامح مسرحه، وتقييمه بشكل موضوعي، كظاهرة مسرحية ـ تستأهل الدراسة ـ إهتمت بمناقشة قضايا اجتماعية آنية تعني المتلقى الكويتي بشكل خاص، والخليجي بشكل عام.

ولعل هذا ما دفع الباحث لمتابعة هذه الظاهرة المسرحية ودراستها وتحديد هويتها، على المستوى الإبداعي والنقدي، لوضعها في مكانها الصحيح على خريطة مسرحنا العربي.

فلقد ترسخ في عقل البعض منا، أن فنون الكوميديا وما يصاحبها من ضحك وإبتسام ـ قد يتجاوز حد المألوف ـ عادة ما ينظر إليها نظرة دونية، لا ترقى كنظرتنا للأعمال التي تقل فيها مساحة الكوميديا والهزل.

والواقع فإن تلك نظرة ضيقة بكل المعاني، بل خطأ شائع توارثته بعض الأجيال الباحثة، حيث إختلطت الأوراق. واعتبرت الكوميديا ـ للأسف ـ فنا سهلا وهزلا مجانيا، وهذا بالطبع يخالف ـ لسذاجته ـ كل الأعراف المسرحية والنظريات،

المتفق عليها علميا. أن الكوميديا بأنواعها الفن الأصعب والأشق. فمازال البعض منا متمسكا بما طرحه أرسطو، حيث أفرد مساحة كبيرة من كتابه فن الشعر للتراجيديا.

وتبقى ظاهرة الرشود، ككاتب غريز الإنتاج، ظاهرة تستحق الدراسة فقد أنتج حوالي عشر مسرحيات في فترة تقل عن العشر سنوات، كتب خلالها أعمالا تجريبية شاركت في المهرجانات الخليجية، وحققت عددا كبيرا من الجوائز، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كتب أعمالا جماهيرية ناقش فيها قضايا إجتماعية عديدة، في قوالب متنوعة جمعت بين الدرام والكوميديا السوداء، والميلودراما، والفارس، والفود فيل .. الخ، متأثرا بأشكال مسرحية عديدة، كالتعبيرية، والملحمية، والتجريبية والتحريضية ودراما المشاهد التليفزيونية، والدراما الذهنية، لجمهور شارك في اكثر من خمسمائة ليلة عرض، وبلغ عدده تقريبا ما يزيد على مائتين وخمسة وسبعين ألف مشاهد .. وتلك لعمري نسبة عالية جداً، وأيضا ظاهرة تستأهل الدراسة.

وكان على الباحث دراسة الظاهرة [1] ومعرفة مكونات مسرح الرشود وهويته، وعلاقة مسرحه ـ الظاهرة ـ بالجماهير المشاهدة .. مع ما تابع ذلك من إدارة علمية ناجحة، وانتاج وتسويق ودعاية وكلها عناصر تدخل في صميم عملية ترويج النتاجات المسرحية، كظاهرة سسيولوجية، في منطقة لها ظروفها الخاصة.

إن محمد الرشود .. ككاتب ومنتج ومنظم ومروج مسرحي، قد أدرك شيئين هامين : أولهما : طبيعة جمهوره وما يقدم له من ألوان مسرحية وقضايا حياتية ساخنة. وثانيهما : الشكل المسرحي الفكاهي الإنتقادي كنوع من الكوميديا ـ درج

---

(١) تساءل من قبل عدد من نقاد الصفحات الفنية في الصحف الكويتية عن الدراسة النقدية المتخصصة، لتحليل مسرح الرشود، ويمكن الرجوع إلى: عماد النويري، القبس ١٧/ ١١/ ٨٩، عبدالله الشيتي، الرأي العام ٢٨/ ٩/ ١٩٨٩، وليلى آحمد، الوطن، ١٠/ ١٩٨٨، وآخرون.

عليه جمهور المشاهدين، في ظل مساحة لا بأس بها من الديمقراطية ـ أتاحت للكاتب الفرصة أن يقول وبشجاعة ـ ومن منطلق حبه وانتمائه ـ كل ما يؤرق عقل المتلقى كمشارك في العرض وفي البحث عن الحلول لتلك القضايا، من منطلق أن الضحك المتفجر من الكوميديا، إنما يدعو للتأمل والتفكير. ولربما أدرك الرشود أن جمهوره عقلي ـ أكثر منه عاطفي.

وتجدر الإشارة إلى أن تيار النقد، في الصحف الكويتية، لم يلتفت بشكل ايجابي ـ إلى مسرح محمد الرشود ـ في أعماله الثلاثة الاولى (يا معيريس ـ رجل مع وقف التنفيذ ـ مصارعة حرة) والتي شارك بها في المهرجانات المسرحية المحلية والخليجية. وإن كانوا قد إلتفتوا الى مسرحه، وبكثافة، بداية من العمل المسرحي الرابع (أرض وقرض) والثاني على المستوى الجماهيري، بعد (رجل مع وقف التنفيذ) كنتاجات لمسرح الجزيرة.

والسؤال : ألا يحق لنا أن نعتقد أن للنقاد ـ بالصحف الكويتية ـ يدا، بصورة مباشرة ـ أو غير مباشرة، في الترويج لمسرح محمد الرشود ـ إلى جانب الجماهير ـ خصوصا تلك الأعمال الجماهيرية والتي توالت بعد ذلك .. لتشكل ظاهرة مسرحية، في المسرح الكويتي، جديرة ـ بالفعل وليس بالقول ـ بالدراسة؟!.

ونرجو ان يساهم هذا البحث ـ ولو بقدر ضئيل ـ في إحداث توازن بين كفتى الميزان المسرحي، بحيث يعود للكوميديا إحترامها، بإعتبارها أدبا مسرحيا جديرا بالتأمل والدرس، وبإعتبارها فنا لا يقل ثراء عن التراجيديا، بل ويلتقي مع التراجيديا في أكثر من موضع.

والواقع فإنني قد تحاشيت إطلاق الأحكام النقدية المباشرة، فقد لجأت إلى التحليل، وأحيانا التحليل مع المقارنة بأعمال أخرى شبيهة، محاولا الموضوعية قدر الإمكان.

لقد إتخذت من العمل المسرحي، نقطة للإنطلاق إلى القضايا والأحكام النابعة من صميم العمل المسرحي ذاته، بما فيه من عناصر مختلفة، وخصائص متعارضة وملامح متناقضة، سواء كانت كوميديا، أو ميلو دراما، أو فارس، أو هزل، أو نكات لفظية أو حركية .. الخ. فلقد وضعت نصب عيني هذا السؤال : هل استفاد محمد الرشود ككاتب من هذا العنصر أو ذاك في تشكيل عمله الفني وإخصابه، لمناقشة القضايا الإجتماعية، أم كان مجرد عاله على البناء؟ .. أما فيما عدا ذلك فالفنان يملك مطلق الحرية في الأسلوب الذي يخلق به أعماله.

ولم أقم بتحليل كل مسرحية على حدة، بل تتبعت القضايا الإجتماعية المطروحة في كل المسرحيات، بداية من أعماله الأولى حتى آخر مسرحية كتبها حتى الآن (مسرحية انتخبوا أم علي) ١٩٩٣.

كما ناقشت رسمه لأبعاد الشخصيات وعلاقاتها، وبعض الثيمات في كل المسرحيات، وكل حسب وروده وموقفه من القضية المطروحة. كما التزمت بنفس المنهج تقريبا عند تناولي لتوظيف العنصر الكوميدي في مسرحه، متتبعا الملامح العامة لنوع الكوميديا في كل مسرحياته، حسب ترتيب عروضها.

ولرغبتي في إعطاء صورة، تكاد أن تكون واضحة لمسرح محمد الرشود، فقد أكثرت من الإستشهاد ـ تطبيقيا ـ بمقاطع ـ طويلة نسبيا ـ من حوارات النصوص موضوع الدراسة، من منطلق أنها نصوص غير مطبوعة وغير منشورة.

لقد إلتزمت بتحليل ملامح وبناء النص المكتوب، دون النظر للعرض المسرحي ـ والذي لم أشهد معظم عروضه ـ فالدراسة بالأساس دراسة في النص المسرحي، وليست في العرض المسرحي.

وما دامت الدراسة قد ركزت أساسا على ملمحين أساسيين في مسرح

الرشود، هما الكوميديا، والقضايا الاجتماعية، فإن الدراسة قد إنقسمت إلى قسمين أساسيين :

القسم الاول (الباب الاول) ويتضمن مقدمة تبرز هدف الدراسة ومنهجها وعدة فصول .. تضمن الفصل الاول، والذي يعد بمثابة المدخل لدراسة هوية كاتب الكوميديا بشكل عام، ودوره في المجتمع وأدواته .. الخ.

والفصل الثاني، تناول أسلوب الكوميديا اللفظية واعتمادها على التوريه، مع تطبيقات على النصوص المسرحية بحسب تاريخ عرضها ـ مع مقدمة أو مدخل موجز حول كوميديا اللفظ، وما يتبعها في هذا السياق من السباب اللفظي، والترجمة من لغة إلى لغة أخرى، وأسلوب النكتة، وتعريفها وتوظيفها. مع تطبيقات على النصوص المسرحية، ومدى توظيفها لخدمة قضايا اجتماعية في مسرح الرشود. والفصل الثالث، تناول مدخلا لأسلوب القلب في الكوميديا، مع تطبيقات على النصوص المسرحية، ومدى التوفيق في توظيفها لمناقشة بعض القضايا الاجتماعية. والفصل الرابع تناول اسلوب الكاريكاتير في الكوميديا، وتضمن مدخلا موجزا حول توظيف الكاريكاتير، مع تطبيقات على النصوص المسرحية.

وتناول الفصل الخامس، أسلوب التكرار كحيلة كوميدية، مع تطبيقات من النصوص المسرحية، مع الاشارة لأسلوب التضاد، وما ينتج عنه من مفارقات.

في الفصل السادس، تناولنا اسلوب الهزل (الفارس) في مسرح محمد الرشود وكيف وظف الهزل، لمناقشة بعض الاوضاع والعلاقات الاجتماعية وهزل المهنة.

في الفصل السابع، اختتمنا دراستنا للكوميديا في مسرح الرشود، بأرقى انواع الكوميديا (كوميديا الموقف ـ المعتمدة على المفارقة) ومدى أستخدامها في مواضعها لمناقشة قضايا إجتماعية، مع خاتمة لهذا الباب حول الكوميديا وأنواعها، وارتباطها

بالضحك والتفكير العقلي لمناقشة القضايا الاجتماعية في مسرح الرشود.

أما الباب الثاني، فقد تضمن عدة فصول وخاتمة.

في الفصل الاول (بمثابة مدخل) طرح حول القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي بشكل عام ومسرح الرشود بشكل خاص.

في الفصل الثاني .. تناولنا قضايا الاسرة، والزواج وتعدد الزوجات والزواج من الاجنبيات، وقضية العنوسة، والشباب، والرجل المزواج، والسفر الى الخارج ـ والمظاهر والاسراف ـ الدخل المحدود مع تطبيقات من مسرح الرشود.

هذا إلى جانب، تناولنا مشكلة الاسكان الحكومي كمشكلة هامة.

في الفصل الثالث، مشكلة الخدم ومكاتب الخدم، حيث تناول الباحث أبعاد المشكلة، وأثرها على الأسرة والأبناء من خلال تطبيقات من مسرح الرشود.

في الفصل الرابع، تناولنا مشكلة التسيب الاداري والوظيفي والواسطة وصدمة النقلة الحضارية، والوحدة الوطنية، كما وردت في مسرح الرشود.

في الفصل الخامس، تناولنا مشكلة الكرة والنوادي والحكام والاعلام الرياضي، واللاعبين والجمهور والاداريين .. كما وردت في مسرح الرشود.

في الفصل السادس، تناولنا صراع الرجل والمرأة من خلال مسرح الرشود. (الخصام ـ الطلاق) مع تناول قضية ترشيح المرأة وموقف الرجل منها بشكل عام وخاص.

واختتمنا الدراسة بخاتمة، حول أهم ملامح مسرح الرشود من حيث تناوله للقضايا الاجتماعية، ومدى توفيقه في توظيف الكوميديا بأنواعها لمناقشة بعض القضايا والسلبيات، للتأمل والتفكير فيها، والاستعلاء عليها، على إعتبار أن

الكوميديا انما تتجه للعقل اكثر من اتجاهها للعاطفة، لذا كانت الوسيلة الفعالة للضحك والتأمل، وتجاوز السلبيات.

هذا وقد الحق بالدراسة قوائم بالمصادر والمراجع التي استندت إليها. كما الحق بالدراسة سيرة موجزة حول الكاتب موضوع الدراسة ثم فهرس بمحتويات الكتاب.

والواقع ان الباحث لا يدعي مطلقا ان هذه الدراسة هي الدراسة الجامعة، بل هي مجرد محاولة ستتبعها محاولات، أتعشم أن تكون موضوعية، ومفيدة للقارئ وللباحث .. وأتمنى .. من قلبي ذلك .. فسيبقى المسرح .. أي مسرح .. أكبر منا جميعا.

هذا .. وبالله التوفيق.

د. احمد العشري

رأس السالمية ـ الكويت

١٩٩٤

«لقد أتيت لكم بشرعة الضحك فيا
أيها الإنسان الأعلى تعلم كيف
تضحك

نيتشه (هكذا تكلم زرادشت)

الباب الأول

الضحك والكوميديا في مسرح الرشود

الملهاه وحدها ولاشيء
غير الملهاه تكون ملهاه
(هنري جيمس)

الفصل الاول
(مدخل)
الكاتب والكوميديا

لا يستطيع أحد أن ينكر أن أي كاتب مسرحي، لابد أن يستوحي مادة مسرحياته ومضمونها وشخوصها...، من ظروف وأنماط المجتمع الذي يعيش داخله، ويتأثر بأحواله وملابساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفني. «إذ أن الكاتب وهو الضمير الواعي لمجتمعه لابد أن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة، ويرى ما لا يراه الشخص العادي.. ومن هنا تبرز أهمية الفن عموما والمسرح خصوصا بالنسبة للمجتمع المعاصر.. فهو البؤرة التي تتركز فيها تجارب الحياة التي يعيشها ذلك المجتمع وتتجمع فيها كل الخصائص والمميزات والتحولات والإتجاهات التي تخلق منه مجتمعا متبلورا يمتلك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحيحة سليمة[1].

فالكاتب المسرحي يستمد مادته من المجتمع، لكنه باعادة صياغته لهذه المادة «مسرحيا» يشكل بدوره تصور المجتمع عن ذاته، وعليه «فإن العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة، فالأدب المسرحي ليس أثرا من آثار المسببات الإجتماعية فحسب، بل هو أيضا مسبب للأثار الإجتماعية[2].

ولقد بدأ كاتب المسرح الكوميدي يجد درسا واعيا يلقنه للجمهور، إنه لا يؤيد الشرير، ولا اللا أخلاقي، ولكنه يؤيد المعقول والذي يستطيع أن يضبط نفسه، وهاتان القيمتان ضروريتان بالنسبة لبقاء المجتمع. ومع وجود قيود يضعها المجتمع على الأفراد، بذات الحاجة للعثور على مخرج من هذه القيود، حيث تظهر الحاجة إلى إنفجارات كوميدية، مسموح بها تقدم على المسرح ليستمتع بها الجمهور، والذي يحدث عند تقديم مثل هذه الانفجارات الكوميدية، نجد أن الجمهور ينقدها في وقتها، ذلك لأن هذا اللون من الكوميديا له قانون أساسي وهو الإحتفاظ بالنظام

(١) د. نبيل راغب، مسرح التحولات الإجتماعية في الستينات (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠) ص ٩.

(٢) د. إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢) ص ٦٤

الإجتماعي القائم في الحماقات الإنسانية، وليس خلق عالم جديد»[1]. لذلك يجب أن تكون للكاتب الكوميدي فلسفة في الحياة، وإلا فإن المسرحية - مهما كانت تفاصيلها صادقة - سوف يعوزها المغزى والتماسك، ومن ثمة تصبح مسرحية مملة وعديمة التأثير، أيضا يجب على كاتب الكوميديا، أن يكون ناقداً للحياة (وإن كان بطريق غير مباشر) وأكبر الكتاب هم أصحاب أعمق وأشمل قدرة على النقد»[2] ومعنى هذا أنه إذا كان عليه أن يؤدي عمله جيدا فيجب عليه ألا يعرف كيف يتصرف الناس فحسب، وإنما يجب أن يكون لديه أيضا معيار للسلوك يتبعه، والملهاة الجيدة هي التي تحقق توازنا جيداً بين هاتين الناحيتين النفسية، والخلقية»[3].

إن الطبيعة الخيرة لا غنى عنها في الواقع للأسلوب الفكاهي، فبدونها تنحدر الملهاة إلى التهكم، كما أن الكوميديا الحديثة لا تقدم قيما، ولكنها تعالج القيم الموجودة، فكما أن الكاتب الحديث بدأ بتشكك في قيمة ماهو طيب، كذلك يتشكك في قيمة الشر[4].

وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال في أن نستخلص الملهاة من الحياة، وإنما الضرر في أن نخطىء فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة، ذلك أن ما نراه قد يكون مضحكا، ولكننا لا يمكن أبدا أن نرى أي شيء في صورته الكاملة، ولعلنا لو رأينا المزيد منه أو أمعنا النظر فيما نرى، لكان محتملا أن تنقلب الملهاة، فتكون مأساة[5]،

---

(١) وليام تومسون، الكوميديا والحرية ترجمة، ـ (القاهرة: مجلة الهلال، العدد ٨، لسنة ٧٢، اغسطس ١٩٦٥) ص ١٩٨.

(٢) هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة اسعد حليم (القاهرة، مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٨٥٥، ١٩٦٦) ص ١١.

(٣) ل. ج بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤) ص ٢٠٦.

(٤) الكوميديا والحرية، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

(٥) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٢.

ولعل هذا ما نلمسه في بعض مسرحيات محمد الرشود، مثل (إذا طاح الجمل)، و(مصارعة حره)، و(رجل مع وقف التنفيذ)... رغيرها فكلما إرتفعت الكوميديا، كلما تداخلت مع الحياة، ويوجد في الحياة الواقعية مشاهد قريبة جدا من الكوميديا العالية، بحيث يستطيع المسرح أن يتبناها دون أن يغير فيها كلمة»[1]. فالكوميديا وسيط بين الفن والحياة، فهي ليست مجردة من كل غاية كما في الفن الخالص، «وبتنظيمها للضحك، فهي تقبل الحياة الإجتماعية كوسط طبيعي»[2]، فمن الطبيعي أن يتأثر كتاب المسرح بشكل عام والكوميديا بشكل خاص، في أي عصر، بروح ذلك العصر[3]، ولكن بشرط، أن يكون لكاتب الملهاة معيار في ذهنه، «فلكي تكشف عن الإنحراف عن المركز، يجب أن يكون هناك مركز، وبعبارة أخرى يجب أن يكون ثمة مقياس ثابت للشخصية والسلوك»[4]، فصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون بالهم بالموضوعات الإجتماعية في حالتها الراهنة، بل من الواجب أن يشغلوا بالهم بمجتمعهم كما يجب أن يكون، بغية التطور وتجاوز السلبيات[5].

ورغم هذا فإن التأرجح وعدم الثبات ملحوظ بصورة خاصة في المسرح، ويكثر وقوع العودات المتضائلة إلى أنواع معينة من الموضوعات أو الأساليب بصورة غير عادية، كما أنه من الممكن في خلال عقد واحد من السنين أن تطرأ تغيرات جذرية في الإهتمامات وفي الذوق وفي نفس مجال الحياة الإجتماعية والثقافية، والكاتب

---

(١) هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧) ص ٩١.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٢.

(٣) الأرديس نيكول، المسرحية العالمية جـ٥، ترجمة د. نور شريف (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦) ص ٣٤٩.

(٤) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٥) إيريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥) ص ٢٦٤.

المسرحي الذي قد يكتشف الكثير من المعاني في مرحلة قصيرة واحدة، قد لا يكتشف إلا القليل منها في مرحلة أخرى»[١].

إن كتاب الكوميديا، مدعوون إلى أن يختاروا طريقة من بين أثنتين للكتابة لمنصة المسرح، طريقة (المحقق) وطريقة (الخالق) وعليهم أن يختاروا الطريقة الأخيرة إذا كان للمسرح أن يواجه المنافسة القاسية والمتزايدة من جانب وسائل الإتصال الجماعية»[٢].

ويرى جاك كوبو... أنه ينبغي أن يكون المسرح حيا أي شعبيا، وكي يحيا المسرح، عليه أن يأتي للإنسان بأسباب تحمله على الايمان والأمل والإنطلاق[٣]، إذ أن مسرحه الحياة العامة والخاصة تزداد من يوم لآخر، فالمسرح أجازة من الواقع، نخلع أثناءها ملابسنا العادية، ونظرتنا الضيقة الإعتيادية إلى الحياة، وأمورنا اليومية لندلف إلى مجال غريب لا نألفه يشبه عوالم الأحلام[٤]، فهو تفريج طبيعي، وصحي «وتلبية لحاجة إنسانية باقية هي الحاجة إلى اللهو والتماس العزاء والتخفف من أعباء مسئوليات الحياة اليومية. «فالكوميديا، لعبة خالصة تقلد الحياة»[٥]. وهي سلاحنا ضد قوى التفكك في المجتمع الإنساني، وضد جرثومة الفوضى وروح الهزيمة في عقولنا[٦].

---

(١) جون جانسنر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي خشبة (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٧) ص ٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٤١.

(٣) أوديت أصلان، فن المسرح، جـ١، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠) ص ١٢٦

(٤) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة (القاهرة: وزارة الثقافة، مطبوعات المهرجان التجريبي ١٩٩٢) ص ١٧.

(٥) الضحك، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٦) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٥١.

والكوميديا، ليست فناً واحداً، بل عدة فنون، وانها لارتباطها بمشكلات البيئة المحلية وصدورها عن واقع الحياة المعاصرة إختلفت أساليبها وتعددت أشكالها تبعا لإختلاف ظروف البيئة، والتطور الحضاري في المجتمع[1]، وكما إختلفت أنواع الكوميديا، يختلف أيضا كتابها، فمنهم من يعتمد ملكة النقد والسخرية، وهو يحتاج إلى حدة الذكاء وسرعة إدراك المتناقضات، وقد يصحبه شيء من الجد والمرارة، ومنهم من يعتمد على الدعابة والمسامرة وهي تحتاج إلى روح المرح وخفة الدم وسرعة البديهة، لا تستلزم بالضرورة الثقافة والتعليم، ومنهم من يعتمد على الهزل والفكاهة، وهو ما يحتاج إلى النظرة المتفائلة إلى الحياة، وعدم أخذ الأمور بروح الجدية والواقعية والإعتماد في ذلك على شطحات الخيال، ومنهم من يعتمد على العطف والإشفاق، وهو ما يحتاج إلى تعويض الإنسان عن نقائصه وإضحاكه من نقائص الآخرين[2].

وإذا كان صحيحاً أن المسرح هو تكبير وتبسيط للحياة، فإن الكوميديا يمكنها أن تقدم لنا، حول هذه النقطة الخاصة من موضوعنا، معلومات أفضل مما تقدمه الحياة الحقيقية[3]، ولكن في النهاية سيظل المنبع الأساسي للكوميديا هو العلاقات الإجتماعية، وتظل الوظيفة الأساسية لها وظيفة إجتماعية[4]. فالملهاة تعالج الناس على أنهم وحدات في مجتمع يتألف من وحدات متشابهة، وتحكم عليهم على هذا الأساس، والكاتب الفكاهي لا يصدر عن نفسه عادة في الأحكام التي يعطيها، وإنما هو يقدم إلى جمهوره الشواهد التي يصدر هذا الجمهور حكمه على أساسها، فالملهاة

(١) جلال العشري، الضحك فلسفة وفن (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩) ص٥٢.

(٢)المرجع السابق، ص ٥٢، ٥٣.

(٣) الضحك، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٤) محمد فكري ، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة، كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٠.

تعتمد على نظرة المرء، وليس على طبيعة الشيء الذي يراه، وإنه ليس في الطبيعة شيء يتحتم أن يكون مضحكا، لأن ذلك إنما يعتمد على نظرتك إليه.

والواقع فإن الملهاة تحمل أكثر من لذة التهكم والإستهزاء، وقد يستفيد فن المسرح إذا جعل الكاتب الكوميدي، معاييره أكثر وضوحا، وذلك بأن يذكرها في صورة مباشرة.

إن الكاتب الكوميدي القوي حقا، هو ذلك الرجل المتفق مع جمهوره، ومع ذلك فقد يرغب في أن يعزف بعض الألحان، ويثير بعض القضايا التي يكون الجمهور على إستعداد لتقبلها.. وإنما إلى حد ما[1].

ويختلف الدكتور محمد حسن عبدالله، مع رأي الارديس نيكول السابق، إذ يرى أن «هذا المسرح يضع رغبات الجمهور في أعلى درجات الرعاية، وهذا يورطه في سلسلة من التدني، لأنه يبحث عن إرضاء القاعدة العريضة من الجمهور، ويضحي في سبيل ذلك - ليس بالقطاع الآخر الأقل عدداً من الجمهور فحسب - وإنما بأصول الفن الكوميدي، أو فن الملهاة من باب أولى[2].

أما الكاتب المسرحي علي سالم فله رأي مغاير، إذ يقول:

أنا لست مع ما يطلقه أصحاب هذه الأعمال، بأن ما يقدمونه فن جاد، أو مسرحيات ذات قيمة وهادفة، ولكن الجمهور لا يقدرها ولا يقبل عليها.. فهذا غير صحيح مطلقا، وإن كانت بالفعل مسرحيات جادة، ولكن ينبغي أن تكون ممتعة من الأصل ليقبل عليها الجمهور.ففي رأيي ان ما هو ليس ممتعاً فهو ليس فنا بشكل عام. وعندما يقاطع الناس فنا ما، فمن المؤكد أنهم ليسوا في حاجة إليه..

(١) المسرحية العالمية جـ ٥، مرجع سابق، ص ٣٤٧.

(٢) د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت (الكويت: مسرح الخليج العربي، ط ٢، ١٩٨٦) ص ٢٦١.

إنها مبررات فشل من يضطلعون بأعمال يكسبونها صفة الجدية والقيمة وهي ليست مسئولية المتفرج، ولكن مسئولية الفنان صانع العمل نفسه[1].

والواقع فإن المسرح الحي النابض، هو مسرح الناس جميعا وليس مسرح القلة المستنيرة أيا كانت إستنارة هذه القلة، «إن رغبة الجماهير في الترفيه والترويح، والوسائل التي تشبع هذه الرغبة لم تتغير على التحقيق، إلا تغيرا ضئيلا سطحيا خلال السنين الخمسين الأخيرة - ولعلها لم تتغير عما كانت عليه خلال القرون العشرين السابقة على هذه الفترة»[2].

كثيرا ما يربط بعض النقاد بين الجدة والجهامة، وبين الخفة والتسلية والكوميديا، رغم أن بعض الأعمال الكوميدية الناجحة، والتي تناقش قضايا الجماهير، إنما هي بالضرورة أعمال جادة وممتعة في نفس الوقت، وقد جرت العادة في مجال المسرح على «إعتبار الترفيه والدراسة الجادة، هدفين متعارضين، وهذا رأي يمكننا ضحده بسهولة أولا: لأن التعليم الناجح قد إرتبط بالمتعة منذ القدم، فأقدم الحكم المأثورة في مجال التعليم، حكمة تنصح المدرس بأن يحول التعليم إلى متعة، وهذا ما يفعله المسرح تماما. وثانيا: لأن العملية المسرحية ذاتها تتضمن بالضرورة عملية تعليمية فهي لا تتحقق دون التدريبات أو البروفات التي يخضع لها دعاة المتعة والترفيه أنفسهم»[3].

والواقع إن مهمة المؤلف الكوميدي إنما تنحصر في بناء عالم، تكفي رؤيته لتبديد قلاقلنا ومخاوفنا وهمومنا، وإذا كان قد وقع في ظن البعض أن فن الكوميديا

---

(١) تحقيق عرفة محمد عبدالجواد، مفاهيم خاطئة حول المسرح الجاد، (القاهرة، مجلة آفاق المسرح، مهرجان فرق الأقاليم أغسطس ١٩٩٣، ص ٩.

(٢) روجر م. بسفيلد (الإبن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨) ص ١٤٨.

(٣) نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ١٧.

هو أيسر الفنون منالا، فإن من واجبنا أن نقرر – على العكس من ذلك – أنه ربما كان هذا الفن من أعسر الفنون الأدبية قاطبة[1]، والحق أنه قد يكون أيسر لكتاب المآسي الحديثة أن يستثيروا دموع المشاهدين، من أن ينتزعوا ضحكاتهم، فالملهاة عمل فني صعب المنال، حيث يتطلب براعة في بناء الحبكة وخلق الشخصيات والمواقف والمفارقات.

إن المؤلف الكوميدي إنما ينجح في عمله بقدر ما يبذل فيه من جهد فالضحك – وان كان عبثا في ظاهرة – صناعته جد كأصعب ما يكون الجد، كما أن التأليف الهزلي – وإن بدا في أعين الناس نوعا من اللهو واللعب – صناعته فن من أشق الفنون التي تحتاج إلى الجهد والمعاناة، «فالجهد المتكامل الذي ينبغي أن يبذله الكاتب يتضمن حرص الكاتب نفسه على محو آثار هذا الجهد، حتى يرتفع عمله إلى درجة البساطة والطبيعية التي هي قمة العمل الفني[2]».

إن كاتب الكوميديا يحرص على أن يضع في إعتباره أن الضحك ظاهرة نسبية، وليس ظاهرة مطلقة وعامة، ولما كان جمهور المتفرجين في السينما أو في المسرح ينتمي إلى شتى الطبقات الإجتماعية، وإلى مختلف الألوان الفكرية، فضلاً عن تباين الأعمار وإختلاف الأمزجة، تعين على المؤلف الكوميدي أن يعمل على الوصول إلى جميع الأوساط، والتأثير على جميع المستويات، ومن هنا كان إهتمامه الدائم بالتفكير في الجمهور[3].

إن تاريخ المسرح الطويل يؤيد الإعتقاد بأن الكوميديا تستطيع أن تكون دراما عظيمة، إذا قرر أن يقدمها فنانون يتمتعون بطموح عظيم، ولنضرب مثلا برأي

(١) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك (القاهرة: مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٨٨) ص ١١٢، ١١٣.

(٢) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٥٥ – ٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٨.

كريستوفر فراي، حيث قال: (عندما أعد نفسي لكتابة الكوميديا، تبرز لي فكرتها أول ما تبرز كتراجيديا، فتتزاحم الشخوص في الضغط على الموضوع، بكل ما فيها من ثقل الإنقسام والحيرة... وإذا لم تكن الشخوص مؤهلة للتراچيديا، فلن تكون ثمة كوميديا، وإن عليّ إلى حد ما أن أعبر الأولى قبل أن أصل إلى الثانية)[1]، أو كما قال وليم بتلرييتس: «تتشابه الكوميديا والتراچيديا في أنهما لحظتان من لحظات الحياة العريضة»[2].

ورغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم الخارجي للانواع المسرحية بالمفهوم الكلاسيكي، أي إلى كوميديا وتراچيديا أو حتى تراچيكوميدي، فالمسرح الحديث والمعاصر «قد شهد من التيارات الفنية والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة، يصعب تصنيفها»[3]، فلقد ظهرت أنواع جديدة وكثيرة متأثرة بالظروف الإجتماعية والحضارية، مثل المسرحية الإجتماعية، والمسرحية الفكرية، ومسرحية المشكلة، والكوميديا السوداء والدرام... الخ، فإننا مازلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة في هذه وتلك جميعا.

والواقع اننا إعتدنا - وبشكل خاطىء - أن ننظر إلى الكوميديا بإعتبارها فنا أدنى مرتبة من التراچيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل، وارتباط التراجيديا بالجد... والجد قطعاً أرفع شأنا من الهزل...، ولكن هذا المفهوم خاطىء بالأساس، لأن فنون الكوميديا ليست هزلا، وإن أثارت الضحكات، وليست كل الملهاوات، حتى ما اقترب منها من الهزل بهازلة، فقد يكون الضحك أقرب إلى البكاء،

(١) مولين مرشنت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي (بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٠) ص ٢٨.

(٢) أورده، د. نبيل راغب، مسرح التحولات الإجتماعية في الستينيات، مرجع سابق، ص ١١٨.

(٣) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص ١١، ٥٢.

والسخرية أشد مرارة من الرثاء، ومصدر الإختلاط والبلبلة يعود في نظري[1] إلى فكرة الضحك (وما يرتبط بها من اعتباره روح الهزل) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجدية والرزانة، بل والأهوال العظام. ولكن الضحك والبكاء في الحقيقة وجهان لعملة واحدة، بل انهما يمثلان نشاطا فنيا يرتكز على أساس نفسي مشترك، ألا وهو «تفريج التوتر» بمعنى أن إنفجار الإنسان في الضحك أو البكاء، لابد أن تسبقه حالة من التوتر النفسي تصل إلى ذروتها بأن ينخرط المرء في نوبة بكاء،.... وأحيانا ما يؤدي الفرح الشديد إلى البكاء، وتؤدي الصدمة العنيفة إلى حالة من الضحك المرير، أو إلى إنفعال يختلط فيه الضحك بالبكاء.

لكن يونسكو ينظر إلى الأمر بشكل شمولي، مستوعبا عبث الواقع ومتناقضات الحياة، فيقول:

دعوت كوميدياتي «اللامسرحيات» أو «درامات هازلة» وأسميت دراماتي «دراميات زائفة» أو «تراجيديات هازلة» وذلك لأني أرى أن الكوميدي تراچيدي، وأن تراچيديا الإنسان مبعث سخرية، إن روحية العصر الحديث لا تسمح أن يؤخذ شيء بجدية كلية، ولا باستخفاف كلية[2]. ولعل ما يحسم الأمر، أن نعود إلى حكمة هوراس القائلة: «إن هذا العالم ملهاة لأولئك الذين يفكرون، ومأساة لأولئك الذين يشعرون»[3].

---

(١) فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٢) الكوميديا، مرجع سابق، ص ١٠٧، ١٠٨.

(٣) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٤٧.

إن أعماله أشبه بالنكتة البشعة .. نكتة
تصعقنا بنتيجتها الرهيبة بحيث ...
نفهم المأساة الموجودة في ملهاة الحياة.

(ج.ل. ستيان)

الفصل الثاني

الكوميديا اللفظية

لقد فرضت ظروف كثيرة على الحضارة العربية أن تكون حضارة لفظية، وكان لابد أن تتكشف هذه الظاهرة في المسرح بوجه أو بآخر، تقف الشخصية أمام الكلمات محاولة التلاعب بها، والإضحاك من خلالها، تماما كما يحدث في حياة الناس عندما يستخدمون اللغة في ترف ذهني، وكان لهذا إنعكاسه على الحوار الذي يكتبه مؤلف المسرحية. فالكلمة لها معنيان، تدرك الشخصية الدنيا معناها الثاني المخالف ـ لما عليه من تخلف ثقافي ـ من خلال الوقوف على تشكيلها الصوتي. وهنا تكون المفارقة التي تضحك الجماهير، بل وتنقلنا إلى السخرية من هذا الإنسان الذي وقفت به ظروفه عند المستوى الأدنى من المعرفة[١].

واللفظ في الكوميديا يوظف أحيانا ليعطي معنيين، متناقضين أحدهما جاد والآخر ساخر، ومن هنا فإن اللفظ، والتلاعب به يكون وسيلة فعالة لخلق المواقف الكوميدية، حيث إن النطق بالكلمة وما تحمل من معنى يقصده المتكلم لتصل إلى الطرف الآخر بمعنى مختلف يعيه المشاهد، ويصل المغزى الحقيقي إليه[٢].

والتورية تتمثل في جملة، يكون لها معنيان مستقلان، ولكن هذا ليس إلا ظاهرا، أو يوجد جملتان مختلفتان، تتظاهر بخلطهما ببعضهما من حيث أنهما تعطيان نفس الصوت[٣]، أو أن يستخدم اللفظ المفرد في موضع بحيث يدل على معناه الأصلي، وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له [٤].

وتبرز التورية الساخرة دراميا في موقف يتضمن شيئا تعرفه إحدى الشخصيات، وتجهله شخصية أخرى، أو يكون معروفا لدينا بينما يجهله طرفا

(١) د. سمير بيبرس، المسرح العربي في القرن التاسع عشر (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس ١٩٨٥) ص١٤٠.

(٢) د. فوزية مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص٢٤٩.

(٣) هنري برغسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧) ص٨١.

(٤) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص٣١.

الموقف الدرامي، أو هو معروف لديهما ومجهول لطرف ثالث، وهكذا[1].

ونحن نحصل على أثر مضحك عندما نحاول أن نفهم تعبيرا ما بمعناه الحقيقي، في حين أنه استعمل بمعناه المجازي، ومنذ أن يتركز انتباهنا على مادية مجاز ما، فإن الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية[2].

وللكاتب الحق في اللجوء إلى الفكاهة اللفظية في حالة أن تكون هذه الفكاهة من سمات الشخصية التي تقدمها، أي يتحتم الفصل بين فكاهة الكاتب التي تتشكل طبقا لمتطلبات العمل الفني، وفكاهة الشخصية التي تميزها وتحدد ملامحها وتؤثر على سلوكها وتفكيرها[3].

إن أبرز ما تتسم به الفكاهة الشعبية هو اعتمادها على الألفاظ والتلاعب بها، والتورية، أكثر من اعتمادها على العنصر الذهني أو العقلي[4]، إن التلاعب اللفظي مظهر من مظاهر إطلاق العنان للغة، وكأن اللغة عندئذ تنسى أو تتناسى غايتها فتريد هي أن تتحكم في المعاني، أو ما نطلق عليه بالعامية المصرية (ضرورة الآفية) أو (الآفية حكمت).

أما استخدام وسيلة تداخل السلاسل في اللغة. أي تداخل سلسلتين من الأفكار بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين، فهو يكمن في شتى ألوان التورية والكناية والجناس والتشبيه.

وما الفكاهة والمرح والهزل والدعابة .. والنكتة والمزاح والملحة والنادرة، إلا ظواهر إنسانية من فصيلة واحدة، اخترعها ذلك المخلوق البشرى، ليواجه بها حالات

---

(١) د. محمد عناني، التورية الدرامية، مجلة نادي المسرح، العدد ٣، نوفمبر ١٨٧٩، ص٤١.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص٧٨.

(٣) د. نبيل راغب، مسرح التحولات الإجتماعية في الستينيات (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠) ص١٣٦.

(٤) د. نجوى عانوس، دراسة في مسرح أمين صدقي، مجلة المسرح العدد الرابع ١٩٨٧، ص٢٤.

الحزن والألم، والتعاسة والعبوس، والهم والقلق، وغيرها مما ينتابه في رحلة الحياة[1].

ويصف هنري برغسون المنكت، بأنه «معلم أخلاقيات» يتنكر بشكل عالم»[2]، فالنكتة نوع من الفعل الإرادي الذي يلجأ إليه الإنسان ليتحرر من جدية الواقع، ويعفي نفسه من أعباء الحياة، ويتخلص من الرقابة الإجتماعية التي تلازمه طوال اليوم. وعلى ذلك فالنكتة أشبه ما تكون بالأحلام التي يهرب فيها الإنسان من وعي الصحو ومنطق اليقظة، فضلا عما ترتديه النكتة من مسوح التورية والتلميح والإستعارة والكناية والتأويل والإختزال، وغيرها من أساليب اللا واقعية التي لا تجتمع في واقع الحياة[3].

وتتردد الفكاهة اللفظية أو كوميديا التلاعب بالألفاظ في مسرح محمد الرشود.

ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، تحدث المفارقة اللفظية بين الأم والخال.

الأم : (بتردد) والله يا أبو علي إحنا طالبين القرب منك

الخال: (ضاحكا) طالبة القرب مني.. أكثر من كذي.. إنت أختي وأقرب الناس لي [4].

لقد تمثلت المفارقة اللفظية، في لفظ (القرب) فالأم تقصد، النسب أي خطبة سلوى لخالد، والخال، أخذها بمعنيين، القرب بمعنى المسافة، والثاني (القرب) بمعنى القرابة.

---

(١) (جلال العشري، الضحك فلسفة وفن، (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، رقم ٨٥، ١٩٧٩) ص٦.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص٨٥.

(٣) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص٢١,٢٠.

(٤) محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٦ ص١٣.

وفي لقاء خالد بالمرشح في مكتب حماية القصر، حدثت المفارقة اللفظية في لفظة (الجنس)، إذ يراها المرشح، كنوع لجنس ذكر واحد (رجل وطفل) أما خالد فيطرح معنى مغايرا.

المرشح: إذا بغيت وجهة نظري الشخصية، فانتو مو من جنس الرجال، وفي نفس الوقت مو جنس الأطفال.

خالد : عيل أنا من الجنس الثالث[1].

إن خالد، يسخر هنا من المرشح، ليتجاوز خالد بذلك الأنواع المعروفة حيث يفرق بينها العمر الزمني (السن)، ليشير إلى نوع ثالث خليط بين الذكر والأنثى.

إنه نوع من كوميديا تداخل السلاسل، ليتجاوز المعنى المباشر إلى معنى جديد.

فالجنس الثالث، ليس وسطا بين الرجل والطفل، لكنه شيء آخر، يعتمد على معرفة المجتمع.

في مسرحية (أرض وقرض)، وفي الفصل الأول يتولد الضحك عن اللغة، بسبب الجمود والآلية، فالعامل الهندي، ينطق لفظه أو إسم (محمدين) بطريقة خاصة، إذ ينقل التعبير الطبيعي من فكرة ما، إلى لهجة أخرى.

عامل ١: أخوه مين.

عامل ٢: هذا حسنين.

العامل ٣: لا ... اتنين مهمد.. عليه إتنين سلام[2].

وعندما يغازل صالح (المتنكر)، قسيمة (زوجته)، دون أن تعرف شخصيته، تحدث المفارقة اللفظية في لفظ (قسيمة).

---

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة مكتوبة بالالة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص٥.

صالح: أنا يا قسيمة شفت قسايم كثير.. قسيمة ألف متر، وقسيمة ٧٥٠ متر، لكن مافيش واحدة فيهم. دخلوا مزاجي.. لكن لما شفتك يا قسيمة على طول دخلتي نافوخي[١].

إن المفارقة اللفظية تمثلت في لفظ (قسيمة) فلقد احتملت أكثر من معنى - رغم أن الإسم واحد - معنى، اسم الزوجة قسيمة، والمعنى الذي يطلق على قطعة الأرض المخصصة للبناء، فمن السمات المميزة للفكاهة المتكلفة، اللعب بالألفاظ والإنتقال من معنى إلى آخر عندما يعطي اللفظ الواحد أكثر من معنى، معنى أصلي (الإسم) ومعنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع.

في المشهد الثاني يدخل الصحفي ليسأل عن منزل صالح الرخام فتجيبه أم قسيمة (الحماة) قائلة:

أم قسيمة: والله أنا خابرته صالح الكاشي.. كان تطور وصار رخام.. والله ما أدري[٢].

والمفارقة في قيمة الخامتين (اللقبين) الكاشي والرخام، فالكاشي أدنى مرتبة من الرخام، وأرخص سعراً، وهو أسلوب للتحقير من شأن الزوج، في نظر الحماة أم قسيمة، التي اعتمدت أسلوب النقل من المستوى الفخم إلى المستوى الأدنى.

في المشهد الثاني من الفصل الثاني، تدخل أم علي الخاطبة، بعد طلاق قسيمة من زوجها.

أم علي: أبي قسيمة.

صالح: تبين قسيمة.. روحي وزارة الإسكان[٣].

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص٨.

(٢) المرجع السابق، ص١٢.

(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

فالمفارقة اللفظية في معنى لفظ (قسيمة) الزوجة، وقطعة الأرض، ومن خلال اللعب باللفظ تتفجر الكوميديا اللفظية فقد عمد صالح الكاشي إلى جعل الإنسان (قسيمة) في عداد الأشياء. فمن أهم بواعث الضحك، وأكثر أنواع الفكاهة شيوعا بل وأساسها - الإتحاد في الحروف والإختلاف في المعنى.

قد يتولد الضحك عن اللغة، وهو بسبب تداخل الجمود والآلية، وما يتضمناها من تكرار وقلب وتداخل سلاسل لغوية، فقد نضحك من الجمود الذي يكمن وراء الجمل الجاهزة، والعبارات المقررة، فيحولها إلى فكرة لا معقولة نتيجة اندفاع الإنسان خضوعا لسرعة آلية مكتسبة إلى قول ما لم يكن يريد قوله[1]، وكما قال برجسون «نحصل على أثر مضحك بنقل التعبير الطبيعي من فكرة ما، إلى لهجة أخرى»[2].

ففي اللوحة الثالثة من مسرحية (الكرة مدورة)، يكون أبو جمال أحد الإداريين بالفريق الكويتي، قد دخل الفندق الذي سيقيم فيه الفريق الكويتي، حاملا مجموعة من الجوازات ويتجه صوب الموظف ويضع الجوازات على المكتب.

أبو جمال: الله بالخير رفيك.

الموظف: ييس سير (بالإنجليزية).

أبو جمال: ييسر ولا تعسر.

الموظف: (باستفهام) ييس سير.

أبو جمال: (بغضب) ولا تعسر .. شفيك إنت،؟ جنيت.. قاعد أغشمرك.

إن أبا جمال لا يعرف الإنجليزية، وحدث الخلط اللفظي من خلال تقارب الألفاظ، (ييس سير) و(ييسر)[3].

---

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: دار الهلال، كتاب الهلال رقم ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٧. (٢) الضحك، مرجع سابق ص٨٢.

(٣) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص٤٣.

إن جوهر الشيء المضحك هنا، هو عدم التناسب من ناحية، وفقدان الصلة بين فكرة وأخرى، أو بين لفظ وآخر[1]، أو بين لغة ولغة، من ناحية أخرى إن اللوحة تنتقد السلوك الإجتماعي للموظف الجاهل المغرور. والضحك هنا بمثابة عقوبة إجتماعية للسلوك الخاطىء، وفي نفس الوقت أداه إصلاح، لأن الفكاهة تبرز المثل الأعلى حين تسخر من نقيضه، وهي من هذه الناحية قد تكون كما قال برجسون بحق أداة اصطنعها المجتمع لتأديب أفراده.

وعندما لا يفهم الموظف الهندي، ما يعنيه أبو جمال، يستاء أبو جمال، ويصرخ.

الموظف: دونت شاوت.. بليس بي كوايت.. كوايت

أبو جمال: (صارخا) أنا كوايت.. أنا من الفريق الكويتي.

الموظف: كوايت.

أبو جمال: إشفيها الكويت.

الموظف: دونت شاوت بليس

أبو جمال: إبليس ياخدك[2].

ولجهل أبو جمال كلية بأمور اللغة الإنجليزية، يظن أن كلمة (كوايت) بمعنى الهدوء، هي نفس كلمة (الكويت) كإسم للدولة، فخلط بين صفة الهدوء، وبين الإسم، وعندما يرجوه الموظف الهندي قائلا: (بليس) بمعنى من فضلك، يظن أبو جمال أنه نطق باسم (الشيطان ـ إبليس).

ويتفجر الضحك من خلال سوء الفهم اللفظي بين لغتين مختلفين.

إن كوميديا الرشود في هذه اللوحة، دأبت على السخرية من ذلك الإداري،

---

(١) الارديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص٢٩٦.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٣.

أبو جمال، كأحد المظاهر السلبية، مما جعلها تقترن بإثارة الضحك على هذه المظاهر الخاطئة، سواء في السلوك أو الطباع. والضحك المؤسى هنا، بمثابة عقوبة إجتماعية، لتلك النوعية من إداري الفرق التي تمثل بلدها في الخارج.

ومن أهم بواعث الضحك، وأكثر أنواع الفكاهة شيوعا - التورية - أي الإتحاد في الحروف والإختلاف في المعنى، وقد يكون الإتحاد في الحروف كاملا وقد يكون في أكثر الحروف[1]، ليعطي معنيين متناقضين، أحدهما جاد والآخر ساخر، كلفظي (البر) و(البار) والذي ينتقل بينهما الذهن وفي لحظة واحدة، فيتفجر الضحك.

المعلق: بتروحون البر؟

أبو جمال: ايه شفيها هذي بعد.. بنروح البر.. فيها شي؟
بنروح عشان نشرب لنا كم جلاس ونعدل روسنا.

المعلق: عاد ما لقيت تشرب إلا في البر.. إشرب إهني أحسن لك.

أبو علي: والبر وينه يا غبي.. اصبر شوي.. البر جدام عيونك.
(يشير للديسكو).

المعلق: أوه قصدك البار.. هذا مو البار.. هذا الديسكو[2].

في المشهد الثالث من مسرحية إذا (طاح الجمل) تسأل الزوجة (غنيمة) زوجها مشاري عن أبراج (الحظ)، فيظن مشاري أنها تسأله عن أبراج (الكويت).

غنيمة: (لمشاري) مشاري.. شرايك في الأبراج.

مشاري: أحسن ما في أبراج الكويت منظرهم.. بس من الداخل ما كوشي.

غنيمة: مو قصدي أبراج الكويت.. قصدي الأبراج مالت الحظ.

---

(١) د. أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٥٦) ص٢، ٤٠.

(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٥.

مشاري: آه.. تقصدين البرج اللي أتولد فيه الإنسان[1].

إن التورية هنا نوع من التلاعب بالالفاظ، أي أن اللفظ المفرد (الأبراج)، فقد استخدم بحروفه، ليدل على معنيين مختلفين، أي انها اعتمدت على التناقض بين الظاهر والباطن، اي أننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر، وهكذا فهي تقترب إلى حد ما ـ من المفارقة التي تقوم عليها الأعمال الدرامية الناضجة[2]، إذ تجبر الذهن لينتقل في لحظة واحدة، من معنى إلى آخر وبذلك تنتزع منه إستجابة الضحك.

في المشهد الثالث من مسرحية (لولاكي) وفي قسم إدارة الجوازات يرفض الموظف المختص، معاملة أبو خالد، لأن على كفالته خادمة ـ قد هربت .

أبو خالد: انزين قول لأبو غدير، ممنوع مثل ما قلت لي.

أبو عبير: أنا أبو عبير.. مو أبو غدير..

أبو خالد: قول على كيفك.. وبشوفك شبتسوي ويا أبو رشا مالك.

أبو عبير: رجاء لا تغلط.. أنا مو أبو رشا.

أبو خالد: آه.. أبو خلود.

أبو عبير: أنا أبو عبير.. أبو عبير لو سمحتوا[3].

إن أبا خالد ينتقم عن طريق التكرار الهزلي للكلمات، فلدينا كلمتان موجودتان (عبير)، (غدير) ومن خلال خلطهما أو خلط بعض حروفهما، ليتفجر الضحك، من خلال سرعة البديهة اللغوية لدى أبو خالد.. الذي ينتقد السلوك الإجتماعي لشخصية أبوغدير من ناحية، وموظف الجوازات من ناحية أخرى، ويستمر التكرار الهزلي للكلمات (عبير ـ غدير ـ رشا ـ خلود)، إذ يتفجر الشعور المضغوط كالزنبرك، فانفعال الفرح لدى أبو خالد والتحفز الفطري أدى إلى توليد

---

(١) محمد الرشود، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص٢٣.

(٢) د. محمد عناني التورية الدرامية، مجلة نادي المسرح، العدد ٣، نوفمبر ١٩٧٩، ص٤١.

(٣) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص٢٩.

نوع من تداعي الألفاظ، معتمدا على التلاعب في حروفها.

في الفصل الثاني من مسرحية (لولاكي).. تصل الخادمة بزاليا للبيت لأول مرة.

أم خالد: شوفي زيتون.

الخادمة: ماما.. أنا موزيتون.. أنا بزاليا.

أم خالد: زيتون.. بزاليا.. كله نفس الشي[1].

فالزيتون يؤكل.. كذلك البزاليا.. كلها من الطعام، إن الضحك هنا نبع من أسلوب النقل من صنف إلى صنف آخر، وقديما قالوا ـ في فيلم غزل البنات ـ أستاذ عصافير ـ فرد المدرس.. حمام يا فندي.. فأجاب الباشا: حمام.. عصافير كله يؤكل.

في المشهد الثاني من الفصل الثاني، من مسرحية (لولاكي).. تبرز التورية من خلال لفظ (الجو) الذي يدل مره في نظر أبو خالد على الطقس، وفي نظر أم خالد على (الجو) ملمحة لوجود الخادمة الشابة، فاللفظ الواحد دل على معنيين مختلفين.

أم خالـد: بس أنا ملاحظة أنك هاليومين لازق بالبيت.. ومو قاعد تطلع.

أبو خالد: والله إنتي تدرين إني ريال حداق.. والجو هالأيام ما يساعد على الحداق

أم خالد: إيه قص علي.. قص علي

أبو خال: والله صج.. ما أقص عليك

أم خالد: يعني قاعد عشان الجو الجو؟.. (بخبث وتؤشر على المطبخ) يعني مو عشان الجو!!.

أبو خالد: يا مره.. الله يهديك.. يعني معقولة أطالع خدامة[2].

---

(١) المرجع السابق، ص١٣.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص٤٢.

ولم تحظ مسرحية بكوميديا التلاعب اللفظي أو الفكاهة اللفظية مثلما حظيت مسرحية(لولاكي 2)، والتي اعتمد بعضها على أسلوب النقل أي نقل التعبير من مستوى إلى مستوى آخر، معنى تعرفة إحدى الشخصيات، وتجهله شخصية أخرى.

ففي المشهد الأول من الفصل الأول، تثور فتوح من وصفها بالجيكرة، وتخبر الأم بأن تكرار هذا الوصف من شأنه أن يمنع زواجها.

الأم : قوليلي من معلمك هالكلام؟

فتوح: من البنات

الأم: أي بنات؟

فتوح: بنات أفكاري(١).

ثم تتداخل السلاسل اللغوية، بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين تكمنان في شتى ألوان التورية والكناية.

الأم: أنا كم مرة قايلة لك لا تمشين مع بنات أفكارك (٢).

في نفس المشهد، يدخل الخادم ومعه صينية طعام، وينادي.. أكل.. أكل.

فهد: وين بيض العيون

الخادم: أنا يعرف بيض.. بس عيون ما يعرف.

الأم: بيض (تشير إلى عينيها) عيون عيون.

فوزية: (بالإنجليزية) آيز.. آيز..

الخادم: ماما.. أنا يعرف.. إنت أكو عيون.. فهودي أكو عيون بس بيض ماكو عيون.

فايز: حط عيونك في البيض واغليهم(٣).

---

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٢) ص٦.

(٢) المرجع السابق، ص٦.

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص٨.

إلى جانب استخدام التورية للفظ (عيون)، هناك تداخل في سلاسل اللغة، إذ تتداخل سلسلتين من الأفكار ـ (البيض على هيئة العيون ـ العيون للرؤية، والبيض لا يرى) بحيث اكتسبت الجملة الحوارية أكثر من معنى، أحدهما تعرفه الأسرة، وفي نفس الوقت لا يعرفه الخادم الذي يجرد اللفظ من أي استعمالات غير محددة ذهنيا، والفكاهة اللفظية هنا تشكل جزءا من سمات شخصية الخادم بل وتحدد ملامحه.

ويحكى الإبن الأكبر فهد لأمه لماذا سميت حبيبته ـ من طرف واحد ـ العنود.

فهد: يوم أمها ولدتها مارضت تطلع.. جلبت في بطن أمها.. ورفضت إنها تنزل.. طلعي يا معودة مو راضية.. تجمعوا الأطباء.. وجو اكل السسترات وحاولوا يطلعونها ماكو فايدة جا مدير المستشفى ووزير الصحة، حاول ينزلونها موراضية.. سوا حالة طوارىء وانقلاب.. شهرين وهم يحاولون يالله.. وافقت تنزل وبشروط.. عشان كذي سماها أبوها، العنود[1].

إن التورية اللفظية التي طرحها فهد، حول الإسم، إنما توشي بموقفها منه هو، فهي عنيدة جدا معه، ولذا ربط بين الإسم والصفة، فجمع الكناية إلى جانب التورية وأسلوب النقل كوسيلة من وسائل الضحك الملائم للشخصية.

في نفس المشهد يطلب فهد من أمه العطف (بمعنى أداة عطف) في حين أن الأم تظن أنه يطلب حنانا وعطفا، فاللفظ فهم بمعنيين مختلفين كنوع من التورية والتلاعب بمضمون اللفظ.

فهد: يمة أبي عطف

---

(١) المرجع السابق، ص١٠.

الأم: تبي عطف.. أكثر من هذا العطف إلي أعطيكم إياه.

فهد: لا.. أبي جملة فيها عطف[1].

فكلمة، أو لفظة عطف نقلت من معنى الإستعمال اللغوي، إلى الاستعمال الإنساني ومن هنا تحدث المفارقة، كوسيلة لخلق موقف كوميدي، معتمداً على التلاعب بالكلمة ومعناها عند كلا الطرفين (الأم - فهد).

في المشهد الثاني من الفصل الأول، يدخل فايز ممسكا بكتاب القراءة ليطرح محمد الرشود مشهداً مبنيا من أوله إلى آخره على التلاعب بالألفاظ، ومعانيها المتعددة في الذهن، الذي يتنقل بينها في لحظة واحدة، من خلال تداخل سلاسل اللغة، مستخدما (أسلوب النقل والتورية والكناية والجناس بأنواعه) ليتغير المعنى بين لحظة وأخرى، ويتفجر الضحك في كل اللحظات.. ورغم اللماحية وسرعة البديهة، إلا أن المشهد، يبقى قائما أساسا على التورية اللفظية غير الدرامية، ليعطل من تطور الحدث.

فايز: يساهم الإنسان الكويتي بالتقدم والأزهار

الأم: الإزدهار ومو الأزهار.

فايز: ورقي الخضارة.

فهد: شنو رقي وبطيخ.. قاعدين بالشبرة.

الأم: (تضحك) مو رقي الخضارة، رُقي الحضارة، رقي الحضارة يعني تطور الحضارة.. كمل.. كمل.

فايز: وواكبت الكويت العصير.

فهد: من أي محل

الأم: غلط.. وواكبت الكويت العصر

---

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص١١.

فوزية: العصر وإلا المغرب

فتوح: شاي الضحى حق القرقة..

الأم: وبعدين معاكم كمل يافايز

فايز: وتحدت الزمان وقفزت إلى صفوف الدول المتقدمة

فهد: أي صف ١/ ١ أو ١/ ٢.

فايز: وبعدين معاكم خلوني أكمل..

وعندما انحبس المطر..

فوزية: وعليه احبسوه..

فتوح: يا حسرتي شحال قلب أمه[١].

ولا تزل معظم مسرحياتنا الكوميدية ـ في سائر أنحاء الوطن العربي تعتمد بكل أسف إعتمادا كبيرا على هذا اللون من التورية اللفظية، وبالذات ما نطلق عليه فن القافية أو (الردح)، ليس إحتراما له ولكن إعترافا بمكانته الأدبية، والتي لا يخلو منها كبار الكتاب.. (حتى شكسبير نفسه)، والتي تنتشر في فن الموال الشعبي وتبعث البهجة بين جميع فئات الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم. ولكن هذا الفن ليس دراميا أي أنه لا يمكن أن يندرج في فن المسرح من حيث أن المسرح له مقتضياته التي تحتم عدم اعتماد المسرحية على أشواط متتالية من القافية أو (الردح) مهما بلغت درجة إمتاعها، وعادة ما يحدث الآن في مسرحياتنا الفكاهية، إذ تظل الشخصيات تتبادل القافية، وكلما أسرفت فيها، كان هذا دليلا على لماحية الحوار، ونزعته الكوميدية[٢].

في المشهد الرابع من الفصل الثاني يسأل المدرس تلميذه فهد عن معنى

---

(١) لولاكي 2، مرجع سابق، ص٢٧

(٢) التورية الدرامية، مرجع سابق، ص٤١.

الضمير، فيحدث أن يكتسب اللفظ الواحد، معنيين، أحدهما بمعنى الإستخدام اللغوي، والثاني بمعنى الاستخدام الأخلاقي.. وعندما يسأل فايز المدرس عن معنى لفظ مستتر، يتغير المعنى تماما، ويتفجر الموقف بالضحك.

فايز: شنو مستتر.

المدرس: يعني ضمير مستتر ومتخفي.

فايز: وليش الضمير يتستر ويتخفى.. أكيد مسوى شي.

موزين.. مأذي أحد أو بايق والا ليش مستتر[1].

إن الطالب فايز عمد إلى أسلوب النقل من مستوى إلى مستوى آخر، كالتعبير عن إستخدامات اللغة، إلى إضفاء صفات إنسانية، كما لو كان الضمير إنسانا. ومن ناحية أخرى، إحداث تعارض بين المادي والمجرد، بين الواقعي والمثالي بين ما هو قائم وما يجب أن يقوم، كما يتم النقل في إتجاهين متعاكسين مرة نعلن ما يجب أن يكون، مع التظاهر بالإعتقاد بأن هذا هو الشيء القائم، وهنا تكمن السخرية. ومرة بالعكس، نصف بدقة وتشدد ما هو قائم، مع التظاهر بالإعتقاد أنه هكذا يجب أن تكون الأشياء، هكذا تجرى الدعابة. والدعابة وفقا لهذا التعريف، هي نقيض السخرية [2].

في المشهد الثالث من مسرحية (إنتخبوا أم علي)، تسأل المرشحة لمجلس الأمة (أم علي) زوجها قائلة:

أم علي: يعني شنو دستور

أبو علي: ما تعرفين الدستور

أم علي: أنا أعرف قبل الريال لي بقى يدش بيت ناس غرب يتنحنح

---

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق ص ٥٩.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص٨٤، ٨٥.

ويقول دستور.. دستور[1].

إن جوهر الشيء المضحك هنا، هو عدم التناسب أو فقدان الصلة، بين فكرة وأخرى، أو اصطدام شعور، بشعور آخر[2].

فلفظة الدستور هنا لها معنيان، تدرك أم علي معناها الثاني المخالف، لما عليه من تخلف ثقافي، من خلال الوقوف على تشكيلها الصوتي، وهنا تكون المفارقة التي تضحك، بل تنقلنا إلى السخرية من هذه المرشحة التي وقفت بها ظروفها عند المستوى الأدنى من المعرفة، فاللفظ يعطي معنيين متناقضين، أحدهما جاد (القانون الذي تسير عليه الدولة) والآخر ساخر (الإستئذان عند الدخول على غرباء)، ومن هنا فإن اللفظ والتلاعب به، يكون وسيلة فعالة لخلق الموقف الكوميدي. كذلك الحال عندما يصطحب جمال أربع دمي على هيئة مفاتيح، على أساس أنهم يعرفون الناس في المنطقة، ولهم القدرة على التعامل معهم، فتحدث المفارقة من خلال التلاعب بلفظ مفتاح، والذي آخذ بمعناه الحرفي، وليس بمعناه المجازي.

جمال: .... (يدخل ثلاث رجال وإمرأة، تبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح)

الجماعة من أشهر المفاتيح في المنطقة، وعندهم شيسمونه القدرة على فتح كل الأبواب المصكوكة، ما كو باب بينصك بوجهك.. يما.. مادام هذيله معانا[3].

يرى هنري برجسون، أننا نحصل على أثر مضحك، عندما نحاول أن نفهم تعبيراً ما، بمعناه الحقيقي، في حين أنه استعمل بمعناه المجازي،.. ومنذ أن يتركز نتباهنا على مادية مجازما فإن الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية[4].

---

(1) محمد الرشود، مسرحية انتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة، بالآلة الكاتبة ١٩٩٣، ص١٤.

(2) علم المسرحية، مرجع سابق، ص٢٩٦.

(3) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٢١.

(4) الضحك، مرجع سابق، ص٧٨.

إن الرشود هنا استخدم التورية اللفظية غير الدرامية، إذ أقام نوعا من التوازي بين المعنى المجازي أو الإصطلاحي، والمعنى الحرفي، مما جعل الذهن يتنقل في لحظة واحدة من معنى إلى آخر، وبذلك ينتزع منا استجابة الضحك.

لقد تدخل الرشود بنفسه عندما كشف عن المفارقة اللفظية بواسطة المشهد الكاريكاتوري (... يدخل ثلاث رجال وامرأة وتبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح)[١] فهو لم يترك لنا كمشاهدين مهمة اكتشاف المفارقة بذواتنا، وحاول أن يفكر نيابة عنا.. أو يشرح لنا، (والمسرح يأبى هذه الطريقة ويلفظها، لأن المسرح الحق، هو المسرح الذي يجعل المشاهدين في حالة حضور دائمة.. إن هذا السلوك اللغوي أشبه ما يكون بتدخل الكاتب في الحديث المسرحي، بالتعليق عليه، وهو أمر ينسى معه الكاتب أن كل شيء نابع من المشاهد ذاته) [٢].

في المشهد الثاني يشارك الأبناء جمال، وعلي ووالدهم أبو علي، في تحية أم علي، لقدرتها على انتزاع ثمن الجواتي المباعة من مدير الجمعية، فيحيونها على طريقتهم، التي تدخل أم علي في عداد الأشياء، بشكل دعائي:

جمال: يبا أمي عن ألف ريال.. هذي إيرون ومن

علي: (بصورة دعائية).. عنيدة.. وصلبة.

أبو علي: فعاله ومؤثرة..

جمال: سترونج آندسموث[٣].

والواقع فإن المشهد السابق، يقترب كثيرا من فن الفودفيل عند لا بيش الذي يعمد أحيانا إلى حساب الإنسان في عداد الأشياء، ولنقتطف مثلا من مسرح

---

(١) انتخبوا ام علي، مرجع سابق ص٢١.

(٢) المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مرجع سابق ص١٤١.

(٣) انتخبوا أم علي، مرجع سابق ص٩، ١٠

لابيش، حيث يتأكد أحد أبطاله حينما يصعد إلى العربة، أنه لم ينس أيا من حقائبه، فيعد: «أربعة، خمسة، ستة، وامرأتي سبعة، وابنتي ثمانية وأنا تسعة» [1].

إن الضحك يتفجر من خلال الجمود الذي يكمن وراء الجمل الجاهزة، والعبارات المقررة ـ والتي نصف بها الأشياء.. أثناء الدعاية لترويجها ـ فيحولها إلى فكرة لا معقولة نتيجة إندفاع الإنسان خضوعا لسرعة آلية مكتسبة، إلى قول ما لم يكن يريد قوله:

فعندما يحاول أبو علي تهدئة المراقب في الجمعية التعاونية في مشهد أقرب إلى مشاهد الفودفيل في مسرح لابيش.

أبوعلي: ..... وبعدين بشرفك آهي مو معذورة..

بضاعة اشترتها بالاف الدنانير.. جواتي ونعل ما يتخيروش عليك..

(المسرحية، ص٦)

فأبو علي يشبه المراقب أثناء اندفاعه الآلي، يشبهه بالجواتي والنعال، وتلك سمة ساخرة، ومزحة من مزح الفودفيل، الذي كان منفتحا، على كافة أشكال الكوميديا ـ التلاعب بالألفاظ مثلا ـ وكان يتخذ من الحوادث وأحداث الساعة مادة للسخرية السهلة والمزاح.. هذا وسار الفودفيل في اتجاهين أساسيين: فودفيل الحدث، حيث يتحول موقف مبدئي بسيط إلى لوحات أخلاقية صغيرة، وفودفيل الهجاء وهو أقرب إلى أساليب الفارس ولهجتها، ثم أعطى الفودفيل تدريجيا أهمية متزايدة للأحداث. وقد ظل الفودفيل أكثر المسرحيات الكوميدية شعبية وتلقائية، وكانت سماته الأساسية، استخدام الأحداث الآنية، والرغبة في التسلية السهلة، وحب الترفية، والإعتماد على الكوبليه، والموسيقى أحيانا، وهذا ما اعتمد عليه محمد الرشود في بعض مسرحياته الجماهيرية [2].

(١) الضحك، مرجع سابق ص ٤٥.

(٢) د.سامية اسعد، حول الكوميديا والفودفيل مجلة المسرح ،السنة الاولى، العدد الثاني يوليه ١٩٨١، ص١٦/ ١٨.

في المشهد السابع، نضحك سخرية، على عضوة مجلس الأمة، والتي طرحتها المسرحية ممثلة في أم عهدي، والتي تخلط ـ طلبا للضحك ـ بين التصريح الصحفي، وتسريح الشعر، إن الضحك الناتج من خلال الإتحاد في بعض حروف الكلمة (التصريح، والتسريح) الإختلاف في المعنى، كنوع من التلاعب اللفظي.

الصحفي: إحنا نبي تصريح منك.

أم عهدي: ما عندي تسريح، أنا صرحت لكم ذيج المره بس.. عاد كل يوم تسريحات.. شرايكم بها التسريحة[1].

فالفكاهة في الكوميديا، تنتمي إلى العمل الفني، وليس إلى بيئتنا الواقعية، وإنها إذا كانت تقترض مادتها من العالم الواقعي، فإن ظهورها في العمل الفني هو ما يجعلها فكهة [2] . والتغيير الذي يتأتى من الكوميديات، تغيير مباشر، يتقبله الإنسان كعرض، ووسيلة للترفيه والإضحاك، وإن بدا هذا ظاهريا، أما جوهر العمل الكوميدي أو غايته، فهو التغيير الذي يجعل المرء لا يقبل أن يكون صورة من شخصية أم عهدي، التي سخر منها واستعلى عليها وتأكد لتفوقه عنها، كذلك لا يقبل المرء الا ان يضحك ايضا من شخصية أبو حمد الذي يخلط بين (الجدر، والجذر، وبين الطروح والطموح)[3] .. الخ.

وعليه.. فإن الكوميديا تسعى دائما إلى تأكيد المسافة بين المتفرج، وبين ما يرى على خشبة المسرح، بحيث لا يميل في أي لحظة إلى الإندماج الشعوري فيما يراه، وبحيث تتأكد له (غيرية الغير) أي اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه، وعدم تطابقهم مع حياته، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له، ولا يمكن

---

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٥٤.

(٢) سوزان لانجر، ايقاع الكوميديا، مفاهيم الكوميديا، ترجمة امير سلامة، مجلة المسرح العدد ٣٦ نوفمبر ١٩٩١، ص٥١.

(٣) مسرحية انتخبوا ام علي مرجع سابق ص٥٧، ٥٨.

أن يحدث [١] . وقد لا نكون مجافيين للصواب إذا قلنا: إن الكوميديا تمتدح المثل الأعلى، وتعلي من شأنه حين تسخر من نقيضه، وتتهكم على المنحرفين عنه، بأن تصب على رؤسهم النكات اللاذعة[٢].

وهي من هذه الناحية قد تكون، كما قال برجسون بحق، أداة اصطنعها المجتمع لتأديب أفراده، ولعل آم عهدي وأبو حمد، أبو فهمي لعلى رأس القائمة، فهي شخصيات، تمتاز ـ في العادة ـ بطابع الآلية، وكأنما هي مجرد أطياف، تقوم بمجموعة من الحركات دون أن يكون وراء أفعالها أي إنتباه[٣]، وكلماتها أي معنى.

أبو فهمي: أنا شايف.. إنه الموضوع وايد معقد.

أبو حمد: (يشاكسه) وده الطب النفسي.

أبو فهمي: والوضع صعب ومر.

أبو حمد: (يمازحه) حط عليه شكر[٤].

إن الكوميديا تنبع من خلال استخدام تداخل السلاسل في اللغة، أي تداخل سلسلتين من الأفكار، بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين، من خلال التورية والكناية والطباق.

إن المشاكسة والممازحة، تقربنا إلى حد كبير من المسرح ا لهزلي ـ ممثلا في حوار أبو حمد وأبو فهمي ـ الذي يجدد نشاطنا ويقوي من روحنا المعنوية، ويعيد إلينا ثقتنا بأنفسنا، لأنه يعرض علينا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة، تجعلنا نتصور في كل لحظة أننا اسمى من غيرنا بكثير.

---

(١) فن الكوميديا ودراسات اخرى مرجع سابق ص ٥١.

(٢) د. زكريا ابراهيم سيكولوجية الضحك والفكاهة (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨) ص ١١٤.

(٣) سيكولوجية الضحك والفكاهة، مرجع سابق ص ١١٨.

(٤) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٥٨.

الشتائم في المسرح

يرى الدكتور علي الراعي ان :

للشتائم دائما قيمة ترويحية نفسية تخفف الضغط عن المتفرجين، كما انها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحييها المتفرج دائما بالضحك العالي. فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فيه، في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفي غليله، وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج إحترامه لنفسه، ولا احترام الغير له[1].

ورغم أننا لم نسمع مرة واحدة - في الواقع - أي نوع من السباب أو الشتائم، الا أننا على مستوى - الفن - نسمع الكثير من نعت الانسان بصفات وأسماء الحيوانات.

ففي مسرحية يا معيريس - في المقدمة - يسب الرجل، عامل التذاكر ويصفة بقوله :

الرجل : (وهو ماشي) انتو سفل - كلاب ملبسة ثياب وموكفوا الواحد يتعنى لكم[2].

وفي مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، وفي المشهد السابع، يصف الزملاء في العمل خالد بأنه حمار، حمار طيب، شايل الشغل كله على ظهره ومريحنا.

علي : حمار .. كان يظن انه بجده واجتهاده .. بيترقى.

احمد : هو فعلا حمار .. ولكنه حمار طيب ومفيد واحنا استغيلنا

---

(١) د. علي الراعي، مسرح الشعب (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣) ص٤٧.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سايق، ص٦.

سذاجته، وخليناه يخلص أشغالنا ..[1].

وفي المشهد الثامن، يحقق ضابط المرور مع خالد، الذي يصف نفسه، بالحمار.

خالد : أنا حمار[2].

في مسرحية (مصارعة حرة)، ـ في التخييل الأول ـ وأثناء قيام عبدالله بتمارين الصباح، يتدخل المذيع في الحدث، ويصف عبدالله بعدة صفات.

المذيع : قلت استلقى على ظهرك يا غبي[3].

وعندما يسترجع عبدالله موقف العم البخيل معه، يصفه عمه بقلة الأدب.

صوت عبدالله: والأرض .. والعقارات في كل المناطق .. أين ذهبت؟

العم : هل تحاسبني؟ .. ايا قليل الأدب .. هل وصلت بك الوقاحة إلى هذه الدرجة[4].

وعندما ـ يفاجئ عبدالله صديقه احمد، ويسمع مكالمته التليفونية، ويكشفه على حقيقته يصفه الثور بأنه (نذل حقير)[5].

احمد : عبدالله .. عبدالله تعال لا تزعل .. يا اخي.

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص٣٠.

(٣) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص٧.

(٤) المرجع السابق، ص٩.

(٥) المرجع السابق، ص١٣.

الثور : (خارجا مع عبدالله والفراشة) إخرس يا سافل[1].

هذا الى جانب تبادل السباب بين الثور والفراشة.

عبدالله : بس كفو .. من هذا الجدل .. آه يا راسي.

الثور : لقد دمر حياتك .. وضحك عليك بمقولاته.

الفراشة : (مقاطعا الثور) .. انت سافل وبلا قيم.

الثور : (مستمرا مع موسيقى مناسبة) انت سافل وضعيف.

الفراشة : (بعصبية) انت قيرو منحط [2].

وعندما تتصارع أفكار عبدالله (ممثلة في شخصية الثور والفراشة).

الفراشة : ولماذا لا تواجه الناس؟

عبدالله : الناس أنجاس.

الثور : (لعبدالله) .. لقد مللنا منك يا جبان[3].

في بداية الفصل الاول من مسرحية ارض وقرض يسب عامل ٣ لبنه، فترد عليه أمها قسيمة.

لبنة : (محدثة عامل ٣) اغا الله يخليك ـ (شيل البورسلان) ـ انت احسن منه.

---

(١) المرجع السابق، ص١٣.

(٢) المرجع السابق، ص١٨.

(٣) المرجع السابق، ص١٩.

عامل ٣ : يالله برو .. برو حمارة كلبة.

قسيمة : الحمار انت .. شحقه اتسب البنبه.

لبنة : اي شحقه تسبنى .. انا اشسويت لك.

قسيمة : ما عليك منه .. هذا ثور[(١)].

ثم يؤنب عامل٢ نفسه، بل ويضرب نفسه ويقول :

عامل ٢ : (صارخا وبانفعال) .. انا يبي فلوس .. اولاد مال انا يبي ياكل..

يبي يلبس .. انا بشتغل كل يوم .. يتعب .. عرق .. أكو غبار أكو .. فلوس

ماكو .. (يضرب نفسه).

انا حمار .. انا كلب .. انا حظ ماكو[(٢)].

وعندما يدخل صالح الكاشي متنكرا في زي وهيئة عامل بناء من صعيد مصر، يحاور العمال، اذ يسأل عن محمود، والحوار في معظمه حوار عبثي، يبرز فيه العي اللغوي، وعدم قدرة اللغة على التوصيل.

عامل ٢ : لا .. هذا حسنين يا حمار.

عامل ١ : (يعصبية) انا نافوخي طار .. مش فاهم .. مش عاوز افهم.

انا حمار مافهمش[(٣)].

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق ص٢.

(٢) المرجع السابق، ص٣.

(٣) المرجع السابق، ص٥،٦.

وعندما يغازل (صالح المتنكر) زوجته قسيمة، تهدده لبنه بكسر رأسه.

صالح : انت تكسرين راسي يا جاموسه[1].

وعندما يرقى صالح، ويزف البشرى لأسرته، ويعد بعمل حفلة كبيرة بهذه المناسبة يدعو فيها الاهل والربع.

لبنه : (ضاحكة وتهرب) والاموات يبا.. ليش ما تدعيهم.

صالح : (يلحقها) تتطنزين .. أيا حمارة[2].

وبعد طلاق قسيمة يحرس حقها في نصف المنزل، اخويها.

الثاني : احنا نحرس اختنا وتصير لها مثل الكلاب[3].

في مسرحية (الكرة مدورة)، وفي اللوحة الاولى يسب واحد من الجمهور زميله لانه اتهمه برمي كيس البنك على احد المشاهدين في الملعب.

الثالث (للثاني) والله انت كذاب.

الثاني : الكذاب انت[4].

وتسب زوجة احد اللاعبين احد المتفرجين، لانه يسخر من زوجها اللاعب دون ان يعرف انها زوجته.

المرأة : لأنكم مغازلجية وسفل.

---

(١) المرجع السابق، ص٨.

(٢) المرجع السابق، ص٢٠.

(٣) المرجع السابق، ص٢٧.

(٤) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٦.

الاول : احترمي نفسك وعن الغلط[1].

وفي المشهد الاول من اللوحة الثانية، يصف المعلق لقاء اللاعب احمد، بوالد نوريه، والمتقدم لخطبتها.

المعلق : .. وفجأة يدخل الاب عابسا ومكشرا كالاسد ويسير بخفة الشباب رغم انه شايب تجاوز السبعين عاما.

الاب : انا شايب يا قليل الحيا .. في بيتي وتغلط علي .. يا الله اطلع برة .. برة [2]

ويتزوج احمد نورية وتطارده المعاكسات التليفونية من المعجبات والتي ترد عليهم والده نورية بعدد كبير من الفاظ السباب (ينعجب فيك ابليس .. حبتك القراده ـ قليلة التربية ـ قليلة الحيا قليلوا الادب، لا يستحون[3].

في مسرحية اذا (طاح الجمل) ـ في المشهد الثاني ـ يصف مشاري زميله فهو الذي حل محله في رئاسة القسم مشاري : (.. آه اخذت مكاني يا النذل .. يالوصخ[4].

في المشهد الثاني من مسرحية (لولاكي)، ينادي الابن خالد الخادمة بزاليا ويقول بزاليو، تعالي يا حمارة [5] فترد عليه بزاليا في المشهد الثالث (حب .. انتي

---

(١) المرجع السابق، ص٨.

(٢) المرجع السابق، ص١٧.

(٣) المرجع السابق، ص٣٤.

(٤) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص١٧.

(٥) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص٣٧.

حمارة)[1].

في المشهد الرابع من المسرحية السياسية (ازمة وتعدي)، يسخر حسين من المرضعة الاردنية، ويصفها بالبقرة.

ام مازن: فين الخير .. ومنين الخير .. واولادكم يشفطوا الحليب شفط .. يا زلمة ما خلوش في صدورنا نقطة حليب .. ليش ما تجيبوا بقر من استراليا ترضع اولادكم مش احسن.

حسين : ونجيب بقر استرالي ليش وانتو موجودين.

ام مازن : كتر الله خيرك .. يعني احنا بقر[2].

والواقع .. فإن السباب والردح والتلاعب بالالفاظ كمادة للسخرية السهلة والمزاح، انما يندرج تحت ما يسمى بفودفيل الهجاء، وهو اقرب الى اساليب الفارس[3] .. فالضحك قبل كل شيء تصحيح واصلاح، لقد وضع من اجل التخجيل، اذ يشع في الشخص المضحوك منه احساسا متعبا، فالمجتمع احيانا ما ينتقم عن طريق الضحك[4] ربما لشيء ما قد فقد منه.

ورغم ان للضحك افانين وطرائق، ورغم انه ظاهرة اجتماعية[5] الا ان الجماعة تميل الى الحد من روح الهزل، والمزاح لدى الافراد، فنراها تعمل في كثير من

(١) المرجع السابق، ص٥٢.

(٢) مسرحية أزمة وتعدي، مرجع سابق، ص٢٥.

(٣) د. سامية أسعد، حول الكوميديا والفودفيل، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليو ١٩٨١، ص١٦، ١٧.

(٤) الضحك، مرجع سابق، ص١٣٧.

(٥) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص١٤، ٢٧

الاحيان على وقف الضحك عند حده، او الاستعاضة عنه ببديل اقل خطورة منه، الا وهو الابتسام[1].

.. واخيرا يجب ان نؤكد على ان .. ضحك الجماعة .. لا يتلاشى، الا عندما يكون دون معدل العقلية العامة، أو معدل العرف المألوف.

(١) انظر: سيكلوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص١٥وعلم المسرحية، مرجع سابق، ص٣٠٢.

الخطأ اللفظي .. والترجمة الحرفية

ولا ترانا في حاجة إلى أن نقرر أن الخطأ اللفظي أو اللساني كثيرا ما يكون باعثا على الضحك، فإن هذه حقيقة نعرف جميعا كيف يستغلها في كثير من الأحيان كتاب المسرحيات الكوميدية، وكتاب الفارس. وكثيرا ما تكون التراجم الحرفية (من لغة إلى أخرى) مناسبة طريفة لإثارة الضحك خصوصا حينما تجيء الترجمة ركيكة مفككة، أو حينما تجيء منطوية على تورية غير مقصودة[1].

في اللوحة الثالثة من مسرحية (الكرة مدورة)، لا تكون الترجمة ركيكة فحسب بل تنم عن جهل مطبق باللغة، ففي صالة الفندق - في الهند - يصطدم أبو جمال الموظف الإداري مع الفريق الكويتي، مع موظف الإتحاد الهندي.

الموظف : ... بليس بي كوايت .. كوايت

أبو جمال : (صارخا) أنا كوايت .. أنا من الفريق الكويتي.

الموظف : دونت شاوت بليس.

أبو جمال : ابليس يأخذك[2].

وفي المشهد الثالث، من مسرحية لولاكي، تتصدى الخادمة بزاليا لتعليم أولاد أبو خالد، اللغة بشكل خاطئ.

خالد : (I WRITE) أي رايت، يعني آنا يمين.

(THE BIRDIS ON THE TREE) ذا بيرد از أون ذا تري.

تري يعني شنو .. ثلاثة، ذا بيرد يعني شنو .. بزاليا ..

---

(١) سيكلوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص٩٦.

(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٣.

.. يعني شنو ذا بيرد؟

بزاليا : ذا بيرد يعني طيارة.

خالد : ايه عيل ذا بيرد أون ذا تري .. يعني الطيارة على ثلاثة[1].

في المشهد الثالث، من مسرحية (إنتخبوا أم علي)، يمارس أبو علي، الترجمة الحرفية، بما يسبب الضحك، والسخرية، أثناء ترجمته لكلام زوجته المرشحة في انتخابات مجلس الأمة، لمندوبة محطة التليفزيون التي جاءت لعمل مقابلة مع المرشحة أم علي.

أم علي : طبعا .. أكيد بأنجح .. وانشا الله بدش مجلس الأمة.

أبو علي : SHE SAID THAT SHE WILL WIN IN IN

مجلس الامة شنو بالانجليزي .. شنو مجلس .. ستنج روم .. وأمه ..

هز مذر .. إيه.

SHE WILL WIN IN SITING ROM HIS MOTER

المذيعة : (باستغراب) SITING ROOM HIS MOTHER

ابو علي : ييس ستنج روم هز مودز .. مجلس الامة[2].

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص٤٧، ٤٨.

(٢) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص١٨.

النكتة

والنكتة خبر قصير في شكل حكاية، أو هي عبارة أو لفظ يثير الضحك .. إن النكتة تلاعب بالألفاظ، من شأنه أن يصنع معنى مزدوجا[1].

إن عالم النكتة هو عالم المرح والسخرية، وذلك في مقابل عالم الجد والصرامة الذي يعيشه الناس، وطبيعة عالم المرح أنه يلغي العلاقة بين التوقع والنجاح، وبين الممكن والواقع، وبين الشيء وما يحيط به، وهو يلغى هذه العلاقة بأن يخلع عليها طابع اللعب والسخرية، وبأن يجعل الإنسان يقف على بعد منها .. فالنكتة مرح ذهني، ومن أهم خصائصها ذلك الكشف المفاجئ عن المعنى المزدوج[2].

وتهدف النكتة إلى تأكيد وضع الإنسان في الحياة وإزاحة المتاعب النفسية عنه، أما خصائصها الأساسية فيمكن إجمالها فيما يلي :

يتمثل الأثر النفسي للنكتة في المتعة الجمالية فحسب، والمتعة الجمالية من وجهة نظر علماء الجمال هي تلك التي تعارض المتعة المادية، فإذا كانت المتعة المادية هي الاحساس بالسعادة إزاء موضوع يسد احتياجات الحياة، فان المتعة الجمالية هي الاحساس بالسعادة فحسب، دون أن يكون هذا الإحساس هادفا إلى تحقيق غرض مادي في الحياة، ومن هنا كانت النكتة فوق كل نقد، لأنها لا تتعرض لمشكلة طريفة مثيرة للنقد، وإنما هي تسخر من موضوع بطريقة تتلاشى معها الروح النقدية لدى كل سامع، في الوقت الذي ينشأ لديه الإستعداد المفاجئ للضحك[3].

---

(١) د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: مكتبة غريب، ط ٣، ١٩٨١) ص٢١٩.

(٢) المرجع السابق، ص٢٢٠.

(٣) المرجع السابق، ص٢٢٢.

والنكتة تسد إحتياجات دوافع نفسية خفية تنشأ عن احساس الإنسان بعقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة .. وربما تمثلت هذه العقبات في التربية والقيود الإجتماعية التي يخضع لها الفرد. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، أن النكتة تحرر من ضغط نعانيه ومن نفوذ يسيطر علينا[1].

والواقع فإن النكتة ليست خبرا مباشرا او نقدا مباشرا، وانما هي عبارة عن تلميحه لشيء خفي[2] وفي نفس الوقت تهدف بسخريتها الى هدف ايجابي، كما انها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا، تتطلب مرحا ذهنيا ونشاطا ذهنيا من نوع خاص[3].

أما عن أنواع النكات، فهناك النكتة التي تسخر من مجموعة من الناس لا بسبب عيب شخصي، ولكن بسبب موقفهم إزاء موضوع يهم الجميع، .. وهناك نكات تنسب إلى الحموات، وهي نكات مشهورة، ومثل هذه النكات لا تعرض لأشخاصهن وإنما تسخر من موقفهن الإجتماعي المعروف .. وهناك النكات التي تسخر من غباء الإنسان ومن موقفه السلبي في المجتمع، فلكل مجتمع جانبه السلبي وجانبه الإيجابي، والإنسان بطبيعته يميل إلى الجانب الإيجابي ويطمح إليه، في حين يسخر من الجانب السلبي[4] فللنكتة علاقة وثيقة بشتى الظواهر الاجتماعية .. فالصراع الطبقي يخلق النكات الإجتماعية، والكبت الجنسي يولد الكثير من الفكاهات الجنسية، والفقر يعمل على ظهور الكثير من النكات العدوانية، والثقافة العميقة تزيد من أصالة النكتة وتصقل روح الفكاهة[5].

---

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص٢٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص٢٢٤.

(٣) المرجع السابق، ص٢٢٤، ٢٣٠.

(٤) المرجع السابق، ص٢٣٠، ٢٣١.

(٥) سيكلوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص٥٠.

كما أن النكات السياسية تنطوي على النقد الإجتماعي واللذع الاخلاقي، وتتسم بالبراعة والذكاء - إنما تتبادل في أوساط المثقفين والمشتغلين بالصحافة والإعلام، أما النكات الإجتماعية التي تنطوي على التهكم والسخرية ولا تخلو من الشماتة والعداوة، فلا يتم تبادلها إلا في الأوساط المقهورة التي ينتابها الشعور بالقهر والغبن الإجتماعي كما أوساط الطبقة الوسطى والبورجوازية الصغيرة، كما تشيع النكات العدوانية والقفشات الحافلة بمعاني الغضب والإنتقام بين بعض الطبقات العاملة[١].

وتحدثنا سوزان لانجر عن الدعابة والنكتة في إيقاع الكوميديا، فتقول: إن دعابة بسيطة للغاية في موضعها الصحيح تماما، قد تفجر ضحكا شديدا، فالحدث يتصاعد في ذروته إلى نكتة، إلى حالة لا معقولة، إلى مفاجأة، فيضحك النظارة، ولكن بعد حالة الإنفجار هذه، فإنهم لا يتراجعون إلى حالة الفتور التي تعقب الضحك العادي، لأن الرواية تتواصل دون فترة توقف عادة ما نعطيها لفكرنا ومشاعرنا بعد أن نستمع إلى نكتة.

فالحدث يتواصل من ضحك إلى آخر يجيء أحيانا بفترات متباعدة المسافة إلى حد ما، والناس خلالها يضحكون من الرواية، لا من سلسلة الدعابات[٢].

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، يكون هم خالد الأساسي، ومشكلته التي تؤرقه، هي كيف يثبت للمجتمع أنه رجل.. كامل الرجولة.. ففي المشهد الرابع يناقش خالد مع ابنة خاله - الخطيبة المرشحة - سلوى مشكلته وكيف يثبت لوالدها - خاله - أنه رجل، ويتطور الموقف لينتهي بنكتة مغلفة، تثير الضحك.. والحرج معا، طرحت تلميحا، لا تصريحا.

خالد: .. قاعد يقول عني جاهل ومانى كفو زواج.

---

(١) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص٣٦.

(٢) مفاهيم في الكوميديا - ايقاع الكوميديا، مرجع سابق ص ٥١.

سلـوى : هذي وجهة نظره.. وانت مالازم تزعل منه..

أنا معاك: إنه غلطان.. بس بدال ما تزعل ووتتضايق، صلح له وجهة نظره.

خالـد : بس أنا أبي أعرف شلون حكم أني ماني قد الزواج أهو جربني من قبل.. يعني لو تزوجت وفشلت.. معقولة يحكم علي.. أما يحكم كذي.. عمياني.. شلون يصير[1].

ويلاحظ بن جونسون، أن ما يكون معوجا أو ساقطا من كلام المؤلف أو معانيه، أو من كلام الناس وأفعالهم، يحرك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة، ويستثيرهم في الغالب إلى الضحك[2]، إذ تتواجد الشخصية غير الأخلاقية للبطل الكوميدي دائما في كل ما نسميه كوميديا الضحك، لأنها تستحث فينا ضحكا يصحبه التفكير، فإنها لا تعرض أي تجليات أخلاقية أو قضايا، وإنما سبل للحكمة مقابل الحماقة[3].

في نفس المشهد تصرخ أم خالد مستنجدة بولدها خالد، ليدركها فقد رأت فأرا.

خالـد : (يتناول حذاء) أنا أراويك فيه.. ونادوا خالي يشوف رجولتي وأنا أذبح الفار.. (ويخرج بسرعة) [4].

إن خالد يحاول بشتى الوسائل أن يثبت للخال أنه رجل، فيتهكم ويسخر، لأنه مقهور ومغترب إجتماعيا، وينتابه أيضا شعور بالغبن الإجتماعي، وإذا كانت النكتة تعبير عن اللاشعور، فهل هناك علاقة بين إثبات رجولة خالد في مسألة زواجه من سلوى أبنة خاله، وقتله للفأر؟

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ مرجع سابق، ص ١٥

(٢) علم المسرحية، مرجع سابق ص ٢٩٥

(٣) مفاهيم في الكوميديا. ايقاع الكوميديا مرجع سابق ص ٥٠

(٤) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق ص ١٦

أعتقد أن هناك علاقة في بعض الأوساط الإجتماعية، في بعض المجتمعات بين الرجولة وقتل أو ذبح القطة، كطقس شعبي متخلف، فهل يشير محمد الرشود في مسرحيته إلى ذلك؟.. مجرد سؤال: وإذا كان السؤال في موضعه، فالربط بين الرجولة مع أيقاف التنفيذ، وذبح الفأر، وارد، وهنا يكون الرشود ـ عن طريق النكتة ـ قد طرح مقدمة صغرى لمسرحية (رجل مع وقف التنفيذ).

عندما نتمعن في مسرحيات يوجين لا بيش ـ كما تقول الدكتورة سامية أسعد ـ نرى أنها تقدم في نهاية الأمر صورة أكثر حيوية وأمانة، من تلك التي تقدمها المسرحيات الكوميدية الجادة، وهذا لأن الفودفيل يقدم هذه الصور من خلال الضحك الذي لا يسعى إلى هدف بعينه، وتكرار المشاهد والأحاسيس من خلال شخصيات متشابهة، شاهد أمين على أخلاقيات الطبقة البورجوازية[1].

في تلك الفترة، .. ونحن هنا لا نعقد مقارنة ولو من بعيد بين لابيش الذي رسم صورة لأخلاقيات عصره، ملتزما بتقاليد الفودفيل، حيث اقتصرت ملاحظته على البورجوازية الصغيرة والمتوسطة. إذ ان القضايا مختلفة تماما باختلاف الظروف الحضارية من ناحية، وتوظيف كل أشكال الكوميديا ـ عند الرشود، لإدانة أوضاع اجتماعية والتسامي والإستعلاء عليها، بغية إصلاحها أو حتى التأمل فيها، من ناحية أخرى. وإن كان ثمة اتفاق، فيبرز في تقديم صورة أكثر حيوية وأكثر أمانة، كل لمجتمعه، وتوظيف الفودفيل أحيانا في مسرح محمد الرشود.

في مسرحية (لولاكي 2)، وفي المشهد الأول، تحاول الأم أن توقظ فتوح للإستعداد للذهاب إلى المدرسة.

الأم: انزين.. قومي غسلي وجهك.

فتوح: ليش يمه اليوم عيد[2].

(١) حول الكوميديا والفودفيل، مرجع سابق ص ١٩

(٢) مسرحية لولاكي ٢ مرجع سابق ص ٥.

ففتوح لا تغسل وجهها إلا يوم العيد، وفي هذا القول مفاجأة ومبالغة تفجر الضحك، خصوصا واخوتها دائما ما يصفونها بالجيكرة.

في المشهد الثاني يمازح فهد والده المشغول دوما عنهم، ولا يخرج معهم للتنزه، وإذا خرج إصطحبهم إلى كراجات الشويخ والسكراب.

فهد: يبه شرايك تمشينا تودينا المقبرة[1].

فالضحك من خلال نكتة فهد ـ حيث النزهة لا تكون في العادة في المقبرة ـ سيف مسلط، على من يخرج عن المألوف، من قوانين الجماعة وأساليب سلوكها، فلابد من أن يستهدف بسخريتها اللاذعة وضحكها الموجع، وليس أدل على كون الضحك أداة اصطنعها المجتمع لتأديب أفراده، من أن الجماعة واقفة بالمرصاد لكل من يستهين أو يستخف بمعاييرها، فهي ما تكاد تلمح سلوكه الغريب، حتي تصب على رأسه النكات صبا فلا يلبث أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يرتد من جديد إلى حظيرتها[2].

إن الأب بانصرافه عن أبنائه، قد خرج على قوانين الجماعة، فالأب هو المسئول الأول، أو هكذا يجب أن يكون.

ويعترض الأبناء على تسلط الأب، ويسخرون من كثرة طلباته، أثناء تناوله الطعام، فهو يحتاج إلى عدد كبير لخدمته (يحتاج لصطاف كامل.. اشرايكم نزيد عدد الجرسونات)[3].

فوزية: إشرايك نجيب من الفلبين.

فايز: إشحقه من الفلبين.. أمي تولد تجيب لنا أربع جرسونات[4].

---

(١) المرجع السابق ص٢٢.

(٢) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٣)مسرحية لولاكي 2مرجع سابق ص٢٣.

(٤) المرجع السابق ص٢٣.

إن فايز يستخدم سلاح النكتة، فهو السلاح الوحيد القادر على استخدامه سخرية من الجميع، من الأب، والأم، وحتى من نفسه وآخوانه. فالضحك ملكة إجتماعية يراد بها تصحيح الخطأ في معاملة الجماعة.. والنكتة هنا وما يصاحبها من ضحك، تتناول تسلط الأب، وخنوع الأم، ورغم ذلك، فهي أخطاء لاتصل إلى درجة التحريم، لأن المجتمع يعالج مثل هذه الأخطاء.. بالجزاء القانوني أو بحكم مواد القانون.. وكلما هبط الأب عن مرتبة التصرف المنطقي الذي يتناسب وعلاقاته بأبنائه، كان ذلك مثيرا للضحك، لا شيء إلا لتنبيهه إلى تقصيره وسوء تقديره. فثمة مضحكات تنشأ عن السلوك، كما أن ثمة مضحكات يسببها الموقف ومضحكات سببها الآخلاق[١]، ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالبا بوسيلة الموقف (صراخ الأب وكثرة طلباته) ـ ووسيلة الكلام، الممثلة في نكتة فهد (أمي تولد تجيب لنا أربع جرسونات)[٢].

ولابد: أن يكون واضحا، أن عدم ملاءمة الكلمات، سيظل أكثر إضحاكاً من مجرد سوء استعمالها، فعندما تسأل الأم ابنتها فوزية والتي تقوم ببعض الحركات الأرضية، ماذا تفعل، تجيبها فوزية بنكتة قاسية، قاعدة أذاكر العاب[٣].

وكما هو معروف أن الألعاب تمارس، ولا تذاكر، وهنا يكمن التناقض بين القول (أذاكر) كفعل، (والآلعاب) كمفعول يمارس، ورغم براعة النكتة إلا أن الأرديسي نيكول يعترض على كثرة استخدامها في الدراما فيقول: إن براعة التندر وإن تكن من أسمى صور التعبير المضحك، تقتل الرواية التي تظهر فيها إذا بالغ الكاتب في استعمالها[٤].

---

(١) علم المسرحية مرجع سابق ص ٣١٤.
(٢) مسرحية لولاكي 2 مرجع سابق ص ٢٣.
(٣) المرجع السابق ص ٢٧.
(٤) علم المسرحية مرجع سابق ص ٣٢١

ولقد وجد محمد الرشود وسيلة فضلى لاستعراض روحه المرحه، إذ قدم مشاهد في مسرحية (لولاكي 2)، قائمة على الفكاهة، وتبيح فرصة مرحة، لإلقاء النكتة، تلو النكتة، وهذه اللماحية تعمل باستمرار على نقد سلبيات السلوك الإجتماعي في مسرحه، ويكاد أن يكون الضحك، عقوبة إجتماعية مخففة لمن يأخذون أنفسهم أحيانا بالأحكام الحرفية، ويطبقون القواعد في صرامة بالغة، توحي للذهن أنهم ليسوا أكثر من آلات تعمل بلا حس ولا تفكير - في بعض نماذجه السلبية - وفي هذه الحالة يكون الضحك تصحيحا للأحكام المبالغ فيها.. في دقتها وحرفيتها لأ نها صفة آلية، لا تليق بالمنطق الإنساني وتصرفه السليم.

وعلى الرغم من إتجاه محمد الرشود إلى التأليف في إطار الفودفيل الحرفي بعض المسرحيات، فإنه لم يمتنع عن تقديم لوحات اجتماعية جديدة، لعادات وتقاليد، بعض الفئات الإجتماعية، مثل البرجوازية الوسطى والصغيرة، ممثلة في (الأم في مسرحية لولاكي، والبنشرجي في مسرحية لولاكي 2، وأم علي) حيث حب المال، (والخال في مسرحية رجل مع وقف التنفيذ)، حيث الرغبة في اقتناء المال، مما حكم على تلك الفئات بالعيش حياة تقليدية ونمطية خالية من كل ابتكار وحيوية..، إلا أن أهم ما يميز الرشود في مسرحياته الجماهيرية (أرض وقرض، الكرة مدورة، لولاكي، لولاكي 2، أم علي)، إن الضحك لا يفارقه ولا يفارقنا، وفي نفس الوقت تظل القضايا الإجتماعية ماثلة للعيان.

(لا شيء يضحك أكثر من التعاسة)

(صمويل بيكيت ـ نهاية اللعبة)

الفصل الثالث

أسلوب القلب
(العالم المقلوب)

ومن وسائل الضحك في مسرح الرشود، إستخدامه لأسلوب القلب، أي قلب الموقف، حيث تنعكس الأدوار. كالمتهم الذي يلقي درسا في الأخلاق، والخادم الذي يأمر سيده، والتلميذ الذي يعلم أستاذه، والطفل الذي يلقي على والديه درسا في التربية، كما يشمل أسلوب القلب أيضا، موقف الظالم الذي يقع ضحية ظلمه، والمخادع الذي يقع ضحية خداعه، وكل ما يندرج - كما يرى برجسون تحت عنوان (العالم المقلوب). كذلك يتولد الضحك إذا امتدت فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى إلى ضده، كأن يطلب المدرس من التلميذ ألا يؤجل عمل اليوم إلى الغد، فيجيب التلميذ: أمرك سيدي «سأؤجله إذن إلى بعد الغد...» ونستطيع كذلك أن نجد الضحك في عمليات قلب لغوية، أي وضع الفاعل مكان المفعول أو العكس بحيث تظل الجملة تحمل معنى ما.. كقول أحدهم: عض البطل الكلب[1]،... فقط علينا أن «نتخيل بعض الشخصيات في وضع ما: إننا نحصل على مشهد كوميدي يثير الضحك، حين نجعل الوضع ينقلب، وحين تتبدل الأدوار»[2].

في المشهد الأول من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) كان خالد الذي يبلغ من العمر عشرين عاما، قد تأخر خارج البيت حتى منتصف الليل، مما سبب إزعاجا وقلقاً لوالدته وشاركها فيه الجيران، وها هي الطفلة.. تلقن خالد درساً، إذ تستنكر أن يتأخر خارج البيت حتى منتصف الليل.

الطفلة: ... أمي تسلم عليك وتقول لك خالد جاء والا لأ (خالد يستفزه

---

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال.. دار الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٨ - ٩٠.

(٢) هنري برغسون، الضحك، ترجمة د. علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات، ١٩٨٧) ص ٦٥.

السؤال.. ويتجه صوب الباب ويقف خلف أمه)

أم خالد: أي جاء سلمي عليها.. وقوليلها خالد وصل...

الطفلة: ومتى وصل

الأم: جاء البارح

الطفلة: الساعة كم

الأم: الساعة تنعش بالليل

الطفلة: (باستغراب) الله.. الساعة تنعش؟ وشللي أخره لها الوقت؟[1].

وهنا في هذا الحوار، يبرز استخدام أسلوب القلب، لتحقيق الكوميديا، إذ جرت العادة، أن يعلم الكبار الصغار، ولكن قلب الوضع، لتعلم الطفلة ألطاف، الرجل خالد، والذي يبدو - رغم الكوميديا التي سببها أسلوب القلب، - أن خالد قد آلمه كثيرا أن تعلمه طفلة، وينظر إليه كطفل.

خالد: (يزيح أمه عن الباب ويتجه نحو الطفلة) شوفي الطاف سلمي على أمك .. وقولي لها اني جيت، وقولي لها أم خالد تقول لك مشكورة وما قصرتي.. يا الله يبا.. يا الله مع السلامة ..

.. زين يما .. زين كذي - فضحتيني جدام العالم.. خليتيني طماشة للي يسوى والل ما يسوى[2].

ولم يقتصر الأمر على الطفلة ألطاف، إذ يتكرر المشهد بصورة أكثر عنفا مع الخادمة الهندية، والتي تتجاوز حالة الإستغراب، إلى حالة التوبيخ العنيف، إنه أحد

(١) محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٦، ص ٤.
(٢) المرجع السابق، ص ٤.

النماذج الجيدة، لإستخدام أسلوب القلب.

(تدخل الهندية ومعها صينية فيها إبريق شاي واستكانات وتضعها على الطاولة، وتوجه حديثها لخالد).

الهندية: انت بابا ليش يتأخر وايد ويخلي ماما يبكي ويصير زعلان.. مرة ثانية لا يسوي تأخير

خالد: حاضر يا عمتي.. حاضر

الهندية: هذا عيب.. انت ما يستحي

خالد: (بغضب) آه... بعد هذا اللي ناقص[1].

في المشهد الثامن من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، وفي حوار بين الضابط وخالد أثناء التحقيق حول الحادث المروري الذي سببه خالد، يعرف من الضابط أن الأمر سيتحول إلى المحكمة.

خالد: (باستغراب) محكمة؟.. ومنهو اللي بيحاكمني

الضابط: أي نعم محكمة.. واحنا اللي بنحاكمك

خالد: لا.. أنا اللي بحاكمكم، وبحاكم المجتمع وبطالبكم بتحديد هويتي[2].

لقد تجلى أسلوب القلب كوسيلة للإضحاك المؤسى، عندما تنقلب الأمور، فيتحول المتهم في نظر إدارة المرور والمجتمع، إلى موقف القاضي الذي يحاكم الجميع ويبحث عن هويته، فهو مظلوم وظالم في آن واحد. وعندما يهم خالد بالخروج،

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٣١.

وترك ضابط المرور، لحين المحاكمة، يحدث، قلباً كوميديا جديدا، يثير الضحك... عندما، تنقلب الأمور لتكفل المرأة (سلوى)، إبن خالها (الرجل) خالد.

خالد: خلاص أقدر أمشي

الضابط: لازم كفيل.. عندك واحد يكفلك؟

خالد: أي نعم موجود (ينادي) سلوى.. سلوى.

سلوى: (تدخل) نعم.. للحين ما اطلعت .. يا الله أخرتني

خالد: تعالي كفليني

الضابط: (باستغراب) هذه كفيلتك

خالد: أي شفيها.. مواطنة وعندها جنسية مثلها مثلك والا ما يصير بعد؟[1].

إن خالد يعاني أساسا من كثير من الأمور المقلوبة، والتي لا يجد لها حلا.. فدائما ما يطرح الأسئلة، ولا يجد من يجيب، ولأنه يعيش تلك الحالة، فلا يكون مدهشا بالنسبة إليه أن تكفله سلوى، حتى ولو كانت إمرأة، فهو إنسان يتعامل مع جوهر الأشياء، يملك قدرا هائلا من البراءة، أما الدهشة من جراء مسألة القلب والمتمثلة في كفالة سلوى لخالد، فقد كانت من نصيب الضابط أحد أطراف الصراع في مواجهة خالد. إن خالد ومنذ نهاية المشهد الثامن وحتى نهاية الحدث المسرحي، قد فقد جزءا كبيرا من براءته، وصمم أن يمارس دائما كل ما هو مقلوب.. كي يتوازن مع عالم مقلوب.

في مسرحية (أرض وقرض)، لا يواجه صالح الكاشي وضعا مقلوبا، بل

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣١.

يعيش في قلب ذلك الوضع المقلوب، فهو يتهرب من دائنيه (العمال الأجراء) - وقد دفع أموالا طائلة في إصلاح بيته الحكومي، ثم هو في وضع لا يسمح له بدخول بيته هو، إلا متنكرا.. أليس هذا موقفا يبعث على الضحك، إنه وضع مقلوب.

(يدخل صالح من صالة المسرح مرتديا ملابس صعيدية، ومغنيا أغنية شعبية، ترافقه فرقة شعبية... الخ[1])، ثم يدور الحوار التالي بين صالح والعمال.

عامل ٣: وانت شنهو يشتغل.

صالح: أنا بتاع كله.. معلم صحي ومساح وأعمل ديكور.. سبع صنايع، واللي خلقك والبخت ضايع.. هو الأستاذ صالح فين.. أصلي سمعت عنه إنه راجل طيب وعنده ذمة وضمير.

عامل ٤: هذا حرامي.. وما عنده زمه ولا ضمير.. احنا صار لنا شهرين نشتغل ولا أعطانا فلس واحد.. هذا بوّاق حرامي ... .

قسيمة: (تصرخ) أوه صالح.. انت شمسوي في نفسك

صالح: شسوي ما قدرت أدش البيت والعمال محاصرينه

متولي: المعزب يا جماعة.. المعزب متنكر.. ما تسيبهوش يفلت من إيدكم.. الحقوه (صالح يهرب ويلاحقه العمال في جميع أرجاء الصالة)[2].

فالمعزب (صالح) يهرب خوفا من عماله الذين يلاحقونه، فهو مدين لهم بباقي الأتعاب، وهنا يبرز أسلوب القلب الذي يسبب الضحك على موقف صالح،

(١) محمد الرشود، أرض وقرض، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٥.

(٢) أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٦ - ٩.

(فالحط من المقام، وعدم الملائمة، أو عدم المناسبة - والتلقائية، وروح التحرر، هي كلها من أسباب الضحك)[1]، فالجانب الإنتقادي في الفن، ما أن يتجه نحو الخارج، ما أن يصبح إجتماعيا، حتى يصبح أخلاقيا ويصبح الفنان رجلا أخلاقيا إجتماعيا[2] كما يرى توماس مان.

ويستمر الوضع المقلوب في موقف الإبنة لبنى، مع الهندي والعمال.

إذ تحمل هي، كفتاة صناديق البورسلان الثقيلة، بينما العمال، لا يبدو عليهم أي إهتمام، فيحدث القلب الكوميدي، إذ تقوم لبنى بدور العامل الخادم، الذي يأمر وينهر ويسب.

لبنة:.. قلبي بينشلع من ثقلهم - (حاملة البورسلان)..

(ومحدثة الهندي) أقول رفيك.. ودهم الحمام الله يعافيك

عامل ٢: (مؤشرا بيديه بعدم إهتمام).. خلاص - ياالله - روح.. روح

لبنة: ... وين أروح.. شيلهم واللي يخليك.. ودهم الحمام.. عفيه

عامل ٢: (رافضا بغضب) أنا ماكو عفيه

لبنه: (محدثة عامل ٣)... أغا الله يخليك.. انت احسن منه

عامل ٣: بالله برو.. برو.. حمارة.. كلبة....

لبنه: ... .. (وهي خارجة) ... حاضر.. أودي الأغراض.. صرنا عمال في

---

(١) الارديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة - (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص ٢٩٨.

(٢) هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٨٥، ١٩٦٦) ص ١٣٦.

هالبيت.. شيلي يا لبنة.. حاضر .. ودي يا لبنة.. حاضر..[1].

إن كل سهو مضحك، وكلما كان السهو عميقا، كلما إرتفعت الكوميديا. ففي مسرحية لولاكي، يعرض الرشود موقفا كوميديا يثير الضحك، عندما ينهى الأب عن شيء، ويأتي مثله، فيحدث تناقض بين القول والفعل، يصححه الأبناء، هنا ينعكس الموقف - ويحدث القلب، إذ ينبه الأبناء آبائهم، فكأن الإبن يلعب دور الأب، والأب يلعب دور الإبن، فعند دخول الأب أبو خالد (يتوقف وبيده صندوق الهمب ويأكل واحدة.

خالد وعلي: (بفرح) الله.. همب.. همب.. عطنا يبا.. تكفى

أبو خالد: لا.. الهمب مو زين.. يدمر هدومكم

خالد: والله ما ندمر هدومنا.. الله يخليك يبا

أبو خالد: (وهو يأكل) يا يبا.. أنتوا وراكم غدا والهمب يسدكم عن الأكل.

علي: كا انت قاعد تأكل.. ليش ما يسدك عن الغدا

أبو خالد: (مترددا) بس... أنا... أنا كبير ومعدتي تتحمل[2].

ويطرح جروتجان رأيه حول الموقف المعكوس، فيقول:

يمكن أن ننظر إلى سيكوديناميه الكوميديا كنوع من الوضع الأوديبي مقلوبا، لا يثور الإبن فيه على الأب، بل يسقط عليه المواقف المألوفة لما تحن إليه الطفولة، فيلعب الإبن دور الأب الظافر بالحرية (......) والمنجزات الواضحة،

---

(١) مسرحية ارض وقرض، مرجع سابق، ص ٣،٢.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٥،٤.

بينما يلعب الوالد دور المتفرج الخائب المحسور، إن الوضع الأوديبي المعكوس يتكرر في حياة كل رجل عندما ينمو الجيل الجديد فيتسلل في بطء ليحل محل الجيل القديم في العمل وفي الحياة[1].

وعندما سقطت أم خالد وتعورت أرجلها، وتحاول أن تسير عليها فلا تستطيع، فيعاونها أطفالها، لتنهض، وكأنها طفلة صغيرة تتعلم المشي لأول مرة، وهنا يحدث قلب للموقف وعكس للأدوار.

أم خالد: (تنهض بمساعدة أولادها)

صالح: تاتا.. تاتا.. تاتا

علي: إمشي بروحك.. هدها علي.. خل تمشي بروحها

أم خالد (تسير بمفردها)

الأولاد: (بصوت واحد وبفرح) هي.. هي.. مشت.. مشت[2].

في المشهد الثاني من مسرحية (الكرة مدورة) يعمل المعلق الرياضي جرسونا - قلب في المهنة - حيث يأمر الجرسون الزبائن بالإنصراف، لا من أن يكون في خدمتهم

الأول: شحقه جايب الفاتورة؟ من طلبها منك؟

المعلق: (بجفاف) والله بدنا الحساب

الثاني: وشحقه مستعجل.. إحنا قاعدين

(١) مولين ميرشنت، الكوميديا، ترجمة د. علي احمد محمود، (الكويت: عالم المعرفة، العدد ١٨، يونيو ١٩٧٩) ص ٣٠.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٠، ١١.

المعلق: (بعصبية) شو قاعدين - إحنا فاتحينها ديوانية... أكل وأكلتوا - وشاي وشربتوا - خلاص دفعوا الحساب واتكلوا على الله

الثاني: عطا الحساب يبا.. هذا مبين عليه مهاوشجي[1].

وإلى جانب أسلوب القلب أساسا في مهنة الجرسون، نلاحظ أن الكاتب وضع قبل حوار المعلق، بين الأقواس صفات تدل على المبالغة في توظيف قلب الأوضاع، ليضمن مزيدا من التناقض، ومزيدا من الكوميديا، من خلال عكس ما يجب أن تكون عليه مهنة الجرسون، من رقة وطاعة إلى (جفاف - عصبية - غضب)، فتحول الجرسون في المشهد الثاني من مأمور إلى آمر، ليحدث التناقض الذي يؤدي من خلال ذلك القلب إلى الضحك.

في المشهد الأول من مسرحية لولاكي، يحدث القلب من خلال الإبن صالح، الذي يأكل فيعلق الآكل على وجهه، فينظر إليه الأب أبو خالد ويقهقه، ثم يعاود الإبن خالد الأكل ورمي القشر على الأرض.

أبو خالد: (بغضب) صح انك وصخ.. أكو واحد يأكل ويقط القشر على الأرض؟، شيلهم وقلهم بالزبالة.

صالح: (يأكل الهمبة ويأكل القشر معها، فينظر إليه الأب ويضحك بقوة)[2].

فالضحك يتولد في هذا المشهد، إذ إمتدت فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى إلى ضده، فعندما ينهر أبو خالد ولده (أكو واحد ياكل ويقط القشر على الأوض) يمتد صالح بفكره عدم إلقاء القشر على الأرض، ويأكله. تماما مثلما يأمر المدرس

---

(١) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ٢٦.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٦.

تلميذه، بالا يؤجل عمل اليوم إلى الغد، فيجيبه الطالب، أمرك يا سيدي ساؤجله إلى بعد الغد.

ورغم أن مسرحية (أزمة وتعدي)، مسرحية سياسية، بالأساس إلا أن الكاتب محمد الرشود، بحسه الساخر، أضاف بعض المواقف الكوميدية الموظفة لخدمة بنائه الدرامي، كنوع من الكوميديا السياسية الساخرة، إذ يتجلى توظيف أداة القلب، في المشهد السادس، ليعرض وجهة النظر - المقلوبة - والتي تقلب الحقائق، وليؤكد فكرة (العالم المقلوب)، كما يرى برجسون

(شخص يظهر على المسرح): قضية الكويت قضية عربية، ولا يحق للأجانب أن يتدخلوا ويدسوا أنوفهم في قضايانا العربية.. نحن ضد الوجود الأمريكي ضد التدخل الأجنبي ويجب على الجماهير العربية أن تمارس دورها.. وتتصدى للغزو الإستعماري الإمبريالي، وتفشل مخططاته الرامية للسيطرة على أراضينا وثرواتنا النفطية.. إننا نشجب وبكل قوة الغزو الأمريكي للخليج.. ونطالب بانسحابه من الأراضي المقدسة، ونقف مع العراق في كفاحة العادل ضد الإستعمار والإمبريالية[(١)].

إن الكاتب في هذا المشهد يفضح وضعية القلب، كأن يتحول المعتدي إلى مستصرخ للشعوب العربية، ويلصق أطماعه ويسقطها على الغير أنها فكرة (العالم المقلوب) التي تولد الضحك.. لكنه هنا ضحك كالبكاء.

والواقع أنه ليس من الضروري أن تؤدي روح الكوميديا إلى إضعاف روح الجد، لدى أفراد الجماعة، بل قد ترتد روح الفكاهة على الجمهور نفسه، فتحثه عن طريق الدعابة إلى مضاعفة جهده وزيادة مقاومته، حتى يتسنى له القضاء على ذلك

---

(١) محمد الرشود أزمة وتعدي، نسخة بالآلة الكاتبة، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٣.

الخصم العنيد، الذي يصب عليه جام غضبه[١].

لم تحظ مسرحية من مسرحيات محمد الرشود بإعتمادها على كوميديا وضعية العالم المقلوب بمثل مسرحية لولاكي 2، ففي المشهد الثاني من الفصل الأول، عندما تدخل الجدة، متعبة، وتخبر إبنتها (الام) - أنها كادت أن تموت اليوم.

الجدة: وأنا رايحة السوق عشان بشري لكم القباقب وكنت مستعجلة أبي الحق قبل لا يصك السوق دزيته بالسيارة.. كنت أمشي بسرعة ١٢٠ أو ١٤٠ المهم جان يطق عندي بنجر والسيارة أخذت يمين وبقيت أنقلب.

فوزية: وما انقلبتي!

الجدة: لا

فوزية: حسافة!؟

فايز: لو منقلبه إنجان شيقومها.. ما يقومونها إلا بعد أسبوع[٢].

إن الجدة قد وضعت في موقف لا يمكن أن تتوقعه في يوم من الأيام كأن يستخر منها أحفادها. من ناحية أخرى إن الضحك الناتج، قد ينتج من روح عدم الملاءمة (فالجدة ضخمة) مما أتاح للأحفاد القيام بتتبع الملابسات الساخرة، التي قد تطرأ على إنقلاب سيارتها، وكيفية إخراج جدتهم منها. على أن جزءا من الضحك قد نشأ في هذا الموقف من أختلاف سلوك الجدة، عن سلوك الأحفاد الذين تحتك بهم،.. وثمة كان إستعمال الأنماط الغريبة في الكوميديا، بهذه الكثرة الهائلة، فيما تهدف إليه من إضحاك، متوقفا على عدم الملاءمة، من جهة وعلى النقيض في

(١) د. زكريا ابراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك (القاهرة: مكتبة مصر ١٩٨٨) ص ٥٠، ٥١.
(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالالة كاتبة للكويت، ١٩٩٢، ص ١٨.

السلوك من جهة أخرى[١]. وهنا يدخل في لذة الضحك نية التحقير غير المعترف بها، وبالتالي نية التصويب أو الإصلاح ولو خارجيا على الإقل، وبهذا تكون الكوميديا أقرب إلى الحياة الواقعية من الدراما[٢]. فالكوميديا دائما ما تحفزنا لأن نضحك على شخصيات معينة، ولا نضحك على الآخرين، وبضحكنا تلقائيا ننهزم للحكم النقدي للكاتب المسرحي[٣]، وهذا ما ينطبق تماما على المشهد الأول من الفصل الأول إذ تبرز نمطية القلب التي تولد الضحك، عندما تكتشف الأم، أن إبنتها فتوح تحشو حقيبة المدرسة الخاصة بها، بملابس معدة للبيع.

الأم: شها الملابس حق منو

فتوح: ملابسي

الأم: وشحقه حاطتهم بالجنطة؟

فتوح: المدرسات يجيبون ملابس ويبيعون على بعض قلت: أنه أبيع على الطالبات[٤].

إن فتوح الطالبة، عمدت إلى تكرار الموقف - بالنسبة للمدرسات مع التأكيد على وضعية القلب، فالدرس هنا موجه بالأساس لأخطاء المدرسات، وليس لفتوح.

في المشهد الثاني من الفصل الأول، يطلب فهد من أبيه المشغول عنهم دائما أن يخرج بهم للنزهة، فقد سبق أن خرجوا في فسحة إلى جراجات الشويخ، ومرة أخري إلى المستوصف، فلماذا لا يخرج بهم في نزهة حقيقية..

---

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٣١٥.

(٢) الضحك، مرجع سايق، ص ٩١.

(٣) و.د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، السنة الأولى، العدد السادس، نوفمبر ١٩٨١، ص ٦٣.

(٤) لولاكي 2، مرجع سابق ص ١١.

فهد: يبه شرايك تمشينا تودينا المقبرة

الأب: (بغضب) المقبرة اللي تدفنك إنشاء الله[1]

فلقد إنعكست أدوار توظيف المكان، حيث أصبحت - في ظل الأب المشغول دائما - المقبرة مكانا للنزهة، إنه العالم المقلوب على رأي برجسون. إن الكاتب في المشهد السابق، عمد إلى تأنيب الأب على إنشغاله «فالضحك، نوع من التوبيخ الإجتماعي، وهو دائما مشين بالنسبة إلى الشخص المضحوك منه»[2].

في المشهد الثالث من الفصل الثاني تبرز الكوميديا ويتفجر الضحك من خلال تبادل الأدوار في مشهد مرسوم بعناية يجمع بين الأب وأبنائه، بعد أن تركت الأم المنزل غاضبة، وأصبح الأب يقوم بكل أعباء المنزل. مما حدا به أن يفرج عن نفسه، ويخرج إلى أصدقائه بالديوانية، بعد أن يطمئن إلى نوم أولاده، فيحاول أن يتسلل.

الأب: «يدعون النوم.. ويطل في وجوههم» الظاهر ناموا خلني أروح الديوانية

(ينهض ويتجه صوب الباب بأصابع رجليه)

فوزية: يبا.. يبا.. وين رايح

الأب: (بارتباك) ها.. أنا هني.. موجود.. انت ليش ما نمتي.. نامي.. يالله نامي.. خمدي (يجلس على الأرض.. فيدعون النوم.. ويشخرون، فيتوجه صوب الباب).

فهد: يبا.. يبا[3].

---

(١) المرجع السابق، ص٢٢

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ٩١.

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٤.

ويتكرر الموقف مرات.. الأب يحاول أن يتسلل خارجا، ويضبطه الأبناء.. إنها وضعية القلب التي يتفجر منها الضحك، ويمتد المشهد، إذ يطلب الأبناء من الأب أن يحكي لهم قصة كي يناموا، فيحكي، حتى يغلبه النوم، بينما يستيقظ الأولاد ليلعبوا.

الأب: (بصوت ناعس) بعدين راح البحر وشربه.. والسفن والبحارة... و .. (يتثاءب الأب وينام).

فتوح: شنو هذا.. فلم هندي

فايز: وبعدين يبا

الأب: (يشخر)

فهد: خله نايم.. قوموا نلعب

(ينهض الأطفال من أسرتهم ويلعبون حول الأب وهو نائم ويشخر)[١]

في المشهد الرابع من الفصل الثاني، يرسم الكاتب مشهداً كاملا معتمدا على اسلوب القلب - قلب الموقف، وعكس الأدوار، فبعد إنتقاد فتوح للمدرسات اللاتي يبعن الملابس بالمدرسة، مما دعاها لتقليدهن - رغم أن المدرِّسة قدوة، يقدم الكاتب نموذجا آخر للمدرس - حيث قُلب موقفه، وإنعكس دوره مما يشكل ظاهرة خطيرة تستأهل البحث، كقضية إجتماعية وتربوية.

فعندما يدخل مدرس اللغة الإنجليزية، يطلب منه الأب البنشرجي، أن يعاونه في حمل الكراتين معه إلى المطبخ. فيرحب المدرس من باب التعاون ويحمل الكراتين إلى المطبخ.

---
(١) المرجع السابق، ص ٥٥.

الأب: (يتذكر كوي الملابس) أوه الاوتي (يمسك المكواة ويكوي الملابس.. بينما المدرس مستمر في حمل الكراتين.. والخادم يقشر البطاطا في المطبخ (يضرب جرس الباب)

الخادم: أستاذ انت قشر بطاطا.. أنا بروح يفتح باب (المدرس يقشر البطاطا.. يدخل مدرس العربي)[1].

إن أسلوب القلب، وتبادل الأدوار بين المدرس والخادم، فمدرس اللغة الإنجليزية يقشر البطاطا، ومدرس اللغة العربية إندمج في كوي الملابس. ورغم الضحك المتفجر من الموقف السابق، إلا أنه ضحك يدعو للتأمل على قلب الأدوار من ناحية، وكرامة مهنة التدريس من ناحية أخرى، والتي فرط فيها رجالها.. لكن قطعا هناك أسباب لذلك، وهذا ما تشير إليه المسرحية، من خلال الكوميديا الإنتقادية الساخرة المبنية على أسلوب القلب.

فرغم أن مدرس الإنجليزية يقشر البطاطا إلا أنه مازال يتحدث الإنجليزية مما يخلق تناقضا، ويزيد من حدة الموقف الضاحك، وكذلك مدرس اللغة العربية، والذي يتحدث العربية الفصحى، إنه موقف مبني على الحركات النمطية لأصحاب الحرف، والتي يمارسونها بشكل آلي يبعث على السخرية، «فالحط من المقام وعدم الملاءمة، أو عدم المناسبة، والتلقائية وروح التحرر كلها من أسباب الضحك»[2].

المدرس: أنا جاهز (ويقشر البطاطا) ون مينيت... اشوي بس

ما بقى إلا بطاطا واحدة... أوكي..

مدرس اللغة العربية: وأنا جاهز.. لحظة واحدة لم يبق إلا الكم[3].

---

(١) لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٧، ٥٨

(٢) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٩٨

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٨

ويرى الدكتور زكريا إبراهيم، «ثمة فكاهات تستثير لدينا الضحك، دون أن تكون لها أدنى صبغة أخلاقية، كالحركات النمطية، التي يقوم بها أرباب الحرف المختلفة بشكل آلي يبعث على السخرية[1]».

ورغم أن المؤلف محمد الرشود أحد رجالات التربية، ويضع نصب عينيه - كمعلم سابق - تلك الأنماط السلوكية التي يمارسها بعض أبناء المهنة التربوية، إلا أنه بطرحه الكوميدي، إنما يلفت النظر إلى عيب في السلوك الإجتماعي، تجدر دراسة أسبابه في المجتمع والعوامل التي أدت إلى إنحداره. ورغم إدراكنا أن الفن - إنما يجنح أحيانا إلى المبالغة في رسم صورة ما، إلا أننا نعرف في نفس الوقت أن تلك المبالغة، إنما تكون أساسا لفضح العيب، أو لكشف سلوك ما، محاولة إصلاحه. فالضحك الناشيء عن سلوك المدرسين، ضرب من التحذير الإجتماعي، حتى لا يشذ الفرد عما أصطلح عليه المجتمع. وفي نفس الوقت، وبالرغم من هذا فإن الفنان المسرحي، ليس كائنا أخلاقيا، كما يرى جوته:

قد يكون للعمل الفني اثاره الأخلاقية، لكن مطالبة الفنان بأن يضع نصب عينيه غايات وأهداف أخلاقية تؤدي إلى إفساد العمل الفني..

إن الفنان ينبغي أن يبتعد عن إلقاء المواعظ الأخلاقية[2] ومع إحترامنا الشديد لمقولة جوته إلا أن الفنان لابد أن يكون له دور إصلاحي في المجتمع، وإلا ما أهميته أساسا، فالكوميديا ليست للضحك فقط، ولكنها للتفكير والتحذير وإصلاح الخطأ عن طريق التسامي عليه، وتجاوزه، إلى جانب المتعة والترفيه[3]. فالملهاة في

(١) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١٣٧، ١٣٨

(٢) هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة أسعد حليم (القاهرة: نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب العدد ٨٥٥، (١٩٦٦) ص ١٣٤.

ويرى بوتس (أنه ليس من شأن الملهاة أن تغرس المبادىء الخلقية، أنظر: الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق ص ٦٧.

(٣) ويرى روجرم. يسفيلد: ان اختصاص المسرحية هو ان ترفه علينا وتروح عنا. انظر: فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر ١٩٧٨)، ص ١٤٧

أبسط تعريف لها: «محاكاة للحياة الإنسانية، بغية إثارة إنفعالي السرور والفرح، في نفس المتفرج. فالكوميديا بطبيعتها هجائية أو نقدية ساخرة، تستخدم سلاح الضحك والسخرية، في كشف الإعوجاج الإنساني وإصلاح الخلل الإجتماعي[1].

في المشهد الرابع من الفصل الثاني يفقد مدرس اللغة الإنجليزية أعصابه ويصرخ غاضبا، لأنه إنتظر فوزية أكثر من اللازم، وعندما يهم بالإنصراف غاضبا... ينقلب الموقف.

فوزية: انت تدرسني بفلوسي.. وتنطرني على كيفي.. إنت ما تمشيني على كيفك.. إنت تمشي على مزاجنا.. إحنا قاعدين نعطيك فلوس.. أي والله.. طرار ويتشرط[2].

المدرس بغضب: أو نو.. هذي إهانة.. أنا طرار.. انتي لازم تعتذرين.

فوزية، وفايز: لا ما نعتذر.. عاجبك عاجبك.. مو عاجبك سوي اللي تبيه.

لقد إنقلب الموقف، فتولد الضحك على كرامة المدرس الضائعة، والضحك على هذا الموقف يصبح هجوما من المجتمع في مجموعة، أو هجوما من قسم خاص من المجتمع، على ما يعتبره شيئا غير إجتماعي، شيئا شاذا - ضياع كرامة المدرس وإدمانه الدروس الخصوصية - يحتمل أن يؤدي إلى الضرر[3].

في المشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية (إنتخبوا أم علي)، تنعكس الأدوار، وينقلب الموقف فالفتى جمال، يهدد بالصراخ وفضح الفتاة التي تعاكسه.

جمال: أنا مابي أتعرف عليكي (بالإنجليزية) يو أندر ستاند (يمشي عنها) أنا ما أبي أكلمك غصب (بالانجليزية) جو تو هيل يا الله

---

(١) د. فوزية مكاوي الكوميديا في المسرح الكويتي، (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ٢٢.

(٢) لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٦١.

(٣) علم المسرحية مرجع سابق، ص ٢٩٣.

الفتاة: إنت مغرور

جمال: أوكي أنا مغرور... بس انتي دمك ثقيل

الفتاة: مقبولة منك

جمال: شوفي أحسن لك وخري عني.. والا ترى أصارخ وألم الناس عليك (يهددها) أصارخ.

الفتاة: (بخوف) لا.. بس.. بس.. قطيعة. تخرج[1].

لقد وُضع جمال كشخصية، في موقف لا يمكن أن نتوقعه في يوم من الأيام، فهو كما لو كان قد تحول من رجل إلى إمرأة، وواضح إستخدام أسلوب القلب، ليتفجر الضحك، كنوع من التحذير الإجتماعي لأمثاله حتى لا يشذ عما إصطلح عليه المجتمع، وحتى يعود جمال إلى مرونته، التي ينتظرها منه الناس[2].

في المشهد السادس، يجلس أبو علي أمام التليفزيون في المنزل - وأم علي في مجلس الأمة - ليشاهد برنامجا تليفزيونيا، موجها إلى المرأة، يعتمد المشهد كلية على أسلوب القلب.

المذيعة: سيدتي.. أغلب الرجال يقضون وقتهم خارج المنزل.

أبو علي: (معلقا) كذابة.. كاني أنا قاعد في البيت

المذيعة: ولكي تحتفظي بزوجك داخل البيت... إلبسي أجمل الملابس، وكوني أنيقة أمام عينه.

---

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ٩.

(٢) د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠) ص ٣٥٦.

أبو علي: والله أنا دايما أنيق وكشخة

المذيعة: إهتمي بشعرك وحافظي على جماله

ابو علي: (يمسح على شعره)

المذيعة: وعندما يأتي البيت إستقبليه بابتسامة عريضة (يبتسم)[1].

لقد كان تركيز الكوميديا دائما على أخطاء الإنسان التي يمكن إصلاحها، وتلك العيوب والنقائص في النفس البشرية وفي المجتمع التي يمكن للبشر أن يعالجوها، ويتخطوها، والتي تتمثل عادة في أخطاء التركيب أو البناء الإجتماعي والعلاقات البشرية التي تشوبها أخطاء يمكن تلافيها، سواء كانت هذه ترجع إلى أخطاء في الأفكار والمفاهيم أم إلى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الأسلاف...

أم إلى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع في فترة زمنية معينة، أم إلى أخطاء أعمق من هذا، أخطاء من النوازع البشرية نفسها[2].

---

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٥١.

(٢) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصري، ١٩٨٠) ص ٥٠.

إن مقدرة الأمة على الضحك على عيوبها

هي علامة صادقة على أنها أمة متمدينة

(روجر.م. بسفيلد)

الفصل الرابع

أسلوب الكاريكاتير

والكاريكاتير في أبسط معانيه، عبارة عن أسلوب تعبيري ساخر يعتمد على المبالغة في تصوير بعض ملامح الشخصية، بهدف إلقاء الضوء عليها، ووضع المتفرج في موقف معين تجاهها..

وإذا كان الرسام يتلاعب بالمظاهر المادية للشخصية للتأكيد على الملامح النفسية المختلفة، فإن كاتب الكوميديا يختلف في منهجه قليلا عن رسام الكاريكاتير الذي يعمد إلى تجميد الحركة الحية. ففي الكوميديا يعمد الكاتب إلى تحريك وقفة متجمدة، بمعنى أنه يملك حرية اكثر من رسام الكاريكاتير الذي يتحرك في حدود الملامح الجسدية في موقف معين. أما كاتب الكوميديا فيمتلك القدرة على التنقل من الحدود الضيقة للملامح الجسدية الثابتة، إلى مجال الملامح النفسية والحركة الدرامية بطول نسيج المسرحية وعرضه.

إن هدف كاتب الكوميديا من إستخدام الكاريكاتير يتفق مع رسام الكاريكاتير، وهو التلاعب ببعض الملامح النفسية عن طريق المبالغة، وإلقاء الأضواء عليها بهدف السخرية منها... وغالبا ما يرتبط الكاريكاتير بالشخصيات التي فقدت إتزانها والتي عادة ما يستعملها الكاتب في نقد أوجه النقص الإجتماعي.. ويعتمد الكاتب في إبراز روح الكاريكاتير على عناصر متعددة، منها اللازمات الكلامية أو الحركية التي تتكرر في مناسبة أو غير مناسبة مما يحيل الشخصية إلى كيان أوتوماتيكي مضحك.. أو جعل الشخصية تنطق بكلام لا يمت لكيانها بصلة، وكأنها كالببغاء الذي يتفوه بألفاظ لا يدرك معناها[1].

إن الكاتب الذي يهتم بالكاريكاتير في سبيل الإضحاك فقط لا يستطيع أن يتفاعل مع جمهوره إلا بقدر المبالغات والقفشات والمواقف المقلوبة رأسا على عقب

(١) د. نبيل راغب، مسرح التحولات الإجتماعية.. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ ص ١٩١. وأنظر أيضا: فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ١٥.

التي يقدمها له. وهو تفاعل مؤقت ينتهي بانتهاء الموقف الراهن، لأنه ليس مرتبطا إرتباطا حيا بالنسيج العام للمسرحية، وبذلك لا يتعدى القيام بوظيفة النتوء أو الورم الذي يشوه من جمال النص. أما الكاتب الذي يخضع الكاريكاتير للنسيج الدرامي فإنه يكسبه الفاعلية العضوية والإلتحام، وفي نفس الوقت تسري السخرية والمرح في معظم المواقف بنفس الروح، بل ويتصاعد الإحساس بها طبقا لتصاعد المواقف، ولا يظل المرح يدور في حلقة مفرغة، هدفها إضحاك الجمهور فقط[١].

والواقع فإن هناك عنصراً كاريكاتوريا في كوميديات محمد الرشود، وهذا العنصر يستخدمه الرشود لتأكيد شذوذ بعض شخصياته، من منطلق إدراكه بأن لكل إنسان مهما كان طبيعيا، مناطق ضعفه، مهما تكن تافهة[٢].

إن عنصر المبالغة موجود في كل اللمسات الكاريكاتورية التي يضيفها الكاتب، سواء إلى الشخصيات أو المواقف، وهو عنصر تبدو الجدية متوافرة في جوهره، رغم مظهره الساخر، والمثير للضحكات، لأن هدف الكاتب من إستغلاله لا يكمن في الترفيه والتسلية والإضحاك، ولكنه يتركز في الإيحاء بلمسات من عنده تضاف إلى معرفتنا بالموقف والشخصية[٣].

فالضحك ينشأ أصلا من ظواهر إجتماعية: شخصية أنانية.. علاقة إجتماعية.. سلوك إجتماعي.. ولم يكن للضحك أن ينشأ مالم يكن هناك تصور معين مخالف لمنطق الجماعة عن هذه الشخصية... فالكرم المبالغ فيه إلى حد الإضرار... مبالغة تأباها الجماعة... والتكلف والتظاهر والمبالغة... تأباها الجماعة..، وإذا كانت مثل هذه الظواهر هي منبع الضحك الحقيقي، فإنما هو ضحك من الأمور

---

(١) مسرح التحولات الإجتماعية في الستينيات، مرجع سابق، ص ٢٠٨
(٢) يمكن الرجوع إلى: الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٥٥.
(٣) مسرح التحولات الإجتماعية مرجع سابق، ص ١٩٢.

المعوجة، وهو ضحك يبغي للأمور أن تستقيم.. وهذه بالطبع وظيفة إجتماعية[1].

ولذلك فإن الضحك ليتأثر - كغيره من الظواهر - بشتى عوامل التغير الإجتماعي، ولكنه هو نفسه قد يكون بمثابة أداة تعيننا على تحقيق ذلك التغير الإجتماعي، كما أن التغير الإجتماعي الذي يطرأ على مختلف الأوساط، من شأنه أن يعكس آثاره على موضوعات فكاهتها[2]. فأي تطرف في تصوير نزعة أو علاقة أو فكرة، يلقي بنا في عالم الكاريكاتير الدرامي الرحب.

ولا يوجد خير من أسلوب الكاريكاتير للتعبير عن الأوضاع الإجتماعية المقلوبة، ففي مسرحية (يا معيريس)، يقف القانون ليفرق بين الأخ وأخته في صالة التزلج.

الشاب: .... الحين أنا جاي مع أختي تتفرقنا؟

الموظف: أخي.. هذي صالة البنات بيدخلها البنات

الشاب: وأنا شسوي في البنات باكلهم.. أنا جاي ويا أختي ما يصير تفرقنا

الموظف: مش أنا بفرقكم.. هي القوانين هيك[3].

إن الرشود يسخر بشكل كاريكاتوري من جمود القانون الذي يرفض دخول الأخ مع أخته، وفي حالة خروجها وحدها أنما يعطي فرصة للمعاكسات!

الشاب: انزين إفرض إن أختي دشت الصالة وبعد فترة ملت وطلعت بسرعة، اشلون تحصلني.. وافرض إني كنت مستأنس طولت وايد، غير هي بتنزرع ساعات وبتتشرد بسببكم وفوق هذا (يعلو صوته)

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٦٠،٦١.

(٢) د. زكريا ابراهيم، سيكولوجية الضحك والفكاهة (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ٥١.

(٣) محمد الرشود، يا معيريس، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ص ١.

ابتعطون فرصة للمغازلجية يأذونها[1].

إن الوضع المقلوب، يتمثل في وجود مدربين ذكور، وغرباء، ومشرفين وموظفين، في داخل صالة البنات.

الشاب: والموظفين مو رجال.. شلون تدخلونهم واحنا ما تدخلونا...
واحنا عيال ناس.. ولازم تثقون فينا[2].

إن كوميديا الرشود هنا، تتوسل بلون آخر من الكاريكاتير، يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات، أي أن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات، ومن ثم يكون الخلل (في التركيبة الإجتماعية) - الذي يكشفه الشاب - التي لا تقوم إلا على علاقات سوية أي متوازنة ومنطقية[3].

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، يلجأ محمد الرشود إلى الكاريكاتير لكي يجسد الملامح الإجتماعية والعقلية المتعفنة التي تسري في القوانين والتشريعات التي تتحكم في حياة الإنسان وتحيلها إلى مهزلة مضحكة مبكية في نفس الوقت.

القاضي: (يتشاور مع مستشاره) يتضح الحين إنه فيه قانون يحدد سن الرجولة بثمنتعش سنة، وقانون ثاني يحدد سن الرجولة بواحد وعشرين.

خالد: (مستهزئا ومتحدثا بأسلوب الدلالين) من يزيد؟ سن الرجولة..

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ١.
(٢) المرجع السابق ص ٢.
(٣) أنظر: فن الكوميديا، دراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٢٠.

وصلنا واحد وعشرين. من يزيد.. يا سلام.. كم أقول.. سن الرجولة.

القاضي: (غاضبا): بس إسكت.. إن ما جزت الفوضى.. ترى أقلك في السجن. الحكم بعد المداولة (بتشاور القاضي مع المستشارين).حكمت المحكمة باعتبار المدعو خالد عبدالله رجل كامل الرجولة على أساس القوانين التي حددت سن الرجولة بس الثامنة عشر... وأمرت بايقاف التنفيذ لمدة سنة.

إحتراما للقوانين التي حددت سن الرجولة بواحد وعشرين

خالد: (هائجا).. هذا ظلم.. شلون كذي.. تبوني أأجل رجولتي.. اقلها على الرف لمدة سنة[1]. إن المصدر الأساسي للضحك التلقائي في هذا المشهد، قد يبدو أنه رغبة في التحرر من قيود المجتمع[2]، كما يدل، خارج الحياة الإجتماعية، على ثورة سطحية، فالمجتمع الشبابي، يثأر عن طريق الضحك للحريات التي أخذت منه[3].

إن مقدرة الأمة على الضحك، على عيوبها وعللها ونواحي النقص فيها هي العلامة الصادقة الحقيقية، على أنها أمة متمدينة، كما أنها الدليل القاطع على تمدين الفرد نفسه[4]. ولكن غالبا ما تجنح الكوميديا إلى السخرية من مظاهر إجتماعية مؤقتة لا تدل كثيرا على جوهر الحقيقة الإنسانية، ومن ثم تفقد تأثيرها بمجرد

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الآداب)، ص ٢٩٧.

(٣) هنري برغسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧) ص ١٢٧.

(٤) روجرم: سفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٨) ص ٢٥٤.

إنتهاء تلك المظاهر... وقد يقول البعض إن المظاهر الإجتماعية المؤقتة ليست سوى الغلاف الخداع للحقيقة نفسها، وهذا يعني أن الكاتب يعالج الحقيقة بمعالجته هذه المظاهر، ونحن نتفق مع هذا القول إذا كانت سخرية محمد الرشود وفكاهته تتخطيان حدود المظاهر المؤقتة إلى جوهر الحقيقة.

في المشهد التاسع من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، في قاعة محكمة، حيث منصة هيئة المحكمة.. يجلس عليها القاضي والمستشارين ومجموعة من المقاعد يسار المنصة للجمهور، وعلى يمين القاضي منصة للشهود، يتوافد الجمهور ويجلس على المقاعد، ثم يدخل القاضي ومستشاريه.

الحاجب: (يصرخ بطريقة كاريكاتورية) محكمة (فيقف الجمهور).

القاضي: إستكمالا للجلسة الأولى في الدعوى المرفوعة من السيد خالد عبدالله ضد الدوائر الحكومية (ينتبه لوقوف الجمهور فيؤشر لهم بيده للجلوس، فيجلسوا)[1].

إن عنصر المفاجأة غير المنتظرة، هو غالبا الذي يجعل - الفقرة السابقة من فقرات الحوار - (محكمة) - شيئا فكها مثيرا للضحك، ولكن لكي تصبح كلمة أو جملة منفردة مضحكة بذاتها، بعد أن تنفصل عن الشخص الذي يتلفظ بها - (الحاجب يصرخ بطريقة كاريكاتورية) - لا يكفي أن تكون جملة جاهزة، بل يجب أيضا أن تحمل بذاتها إشارة فيها نعرف، بدون تردد ممكن، بأنها قد لفظت بصورة أوتوماتيكية[2].

في مسرحية (الكرة مدورة)، في نهاية اللوحة الأولى، تتفجر الكوميديا من خلال كاريكاتورية الشخصية ممثلة في المعلق، ومن خلال عنصر المفاجأة الذي يفجر

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٧) ص ٧٦.

الضحك، فالمفاجأة التي فاجأ فيها الجمهور المعلق، مفاجأة غير منتظرة.

(جمهور العربي ينزل أرض الملعب.. ويروحون للحكم.. أوه.. طقوه.. ما يصير يا جماعة ..الريال أبو عيال.. حرام.. هذا حكم ما يجوز.. وينزل جمهور القادسية أوه.. تهاوشوا... يتطاققون من صجهم.. ما يصير يا جماعة انتو عيال ديرة واحدة.. وين الروح الرياضية، وين الأسرة الواحدة. يأتي مجموعة من الجمهور للمعلق يحاولون ضربه) شتبون.. أنا ما سويت شي.. أنا ما علي .

أحد الجمهور: أنت متحيز

المعلق: أفا عليكم.. أنا أخوكم.. (يهرب ويلحقونه)(١)

إن المشهد ينضح بالكوميديا التي تثير نوعا من الضحك الإستعلائي على شخصية المعلق، لأنه لم يستطع لسبب ما، أن يوفق بين تحيزه لأحد الأندية، على حساب الآخر، وسائر أنماط سلوكه، وما تقتضيه المهنة كمعلق حيادي أكثر منه مشجع، إذ وقع في التناقض، وعدم الملاءمة، مما حتم أن يوضع في هذا الموقف التلقائي، الذي أحط من مقامه. وعليه فإن الضحك من شخصية الحكم، عندما كشفت نفسها الداخلية، عمل على إزالة كل أثر للحواجز التي تفصل بين الجمهور والشخصية من ناحية، والكاتب والجمهور من ناحية أخرى.

في مسرحية (أرض وقرض)، في الفصل الأول، (تبدأ المسرحية بموسيقى سريعة جدا وكاريكاتورية، والعمال يؤدون أعمالهم بنفس سرعة الموسيقى، ثم تبطىء الموسيقى ويبطىء العمال معها، وتبطىء أكثر والعمال يؤدون أعمالهم بنفس البطىء، إلى أن تتوقف فيتوقفوا ويتجمدوا عند آخر حركة أدوها)(٢)، فكأن حركة العمال الآلية ترديد للموسيقى، والتي تقود حركة العمال سرعة، وبطئا، وتوقفا، مما يخلق جواً من الكوميديا التي تعتمد على آلية حركة العمال، «لأن كل إنحراف

(١) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ١٣.
(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧ ص ١.

للحياة في إتجاه الآلية، لابد من أن يولد لدينا الضحك، وسواء إتخذ هذا الإنحراف صورة سلوك آلي رتيب، أو فعل متكرر أو عبارة معادة، يرددها اللسان على فترات منتظمة»(١).

وتقريبا، نفس المشهد في مسرحية (لولاكي)، في المشهد الثالث، وهو مشهد بنتومايم.

(قسم بادارة الجوازات، صالة كبيرة، ورئيس القسم يجلس خلف مكتبه ويتحدث بالتليفون، والموظف يقف أمامه طابور من المراجعين، وطباع منهمك في طباعة الأوراق .. يبدأ المشهد بالحركة السريعة مع موسيقى «كاريكاتورية» تتناسب وسرعة الحركة، وتدل على زحمة العمل.. المراجعون يدخلون بالحركة السريعة ويتدافقون على مكتب الموظف... والموظف يوقع على الفايلات ويرميها على الأرض بنفس السرعة.. ورئيس القسم يتحدث بالتليفون، ثم يخرج ويتبعه بعض المراجعين بالحركة السريعة.. الطباع يطبع الأوراق بنفس الإيقاع ثم يتدافع المراجعون، وتحدث مشاجرة، بحركات إيمائية ثم يصرخ الموظف»(٢).

إن الآلية لحركة الشخصيات في المشهد السابق، آلية مركبة، شاركت فيها عدة أطراف حيث دخول طابور المراجعين بسرعة، تنويعة على حركة الطباع المنهمك، وسرعة دقاته على الآلة الكاتبة، مع سرعة حركة الموسيقى كتنويعة على سرعة حركة توقيع الموظف على الفايلات، وما يتبعه من حركة رمي الفايلات على الأرض بنفس السرعة، ثم خروج رئيس القسم وخلفه المراجعون بنفس السرعة، فالألية هنا على تعدد مراحلها وأشكالها، تخلق نوعا من الضحك الناشيء عن

(١) د. فوزية مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي، (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ١٢٢.
(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩. ص ٢٤.

السخرية من آلية المشهد، وميكانيكية حركة الشخوص، اللا إنسانية، إنه ضحك يدعو للتأمل!!.

في نفس المسرحية، وفي المشهد الأول، عندما يدخل سائق الإسعاف أبو خالد، وقد أحضر لأسرته، ما يحتاجونه، وما لا يحتاجونه.

أبو خالد: ترست لك الإسعاف كله ميوه.. برتقال وتفاح وموز يالله يهال.. قوموا خل ندخل المطبخ - يا الله يأم خالد ويانا (يخرجون.. ثم يدخلون حاملين صناديق الفاكهة والسكر والشاي بطريقة كاريكاتورية تدل على إسراف العائلة الكويتية في عملية الشراء بمصاحبة موسيقى مناسبة)[١].

فالدخول والخروج بشكل كاريكاتوري، يولد نمطا من الآلية الحركية التي تولد الضحك، ومن ثم التفكير في قضية السلوك الإستهلاكي والإنفاق الزائد.

وربما كانت الكوميديا، هي أكثر أنواع الفكاهة إعتمادا على العقل، فإن لهذا النوع من الفكاهة منطقه الخاص الذي يخاطب منا العقل أكثر مما يخاطب العاطفة أو الوجدان، فلكي يصيب الضحك دائما يجب أن ينطلق من عمل فكري[٢]. فالكوميديا - في رأي سيدني «تقليد الأخطاء الشائعة في حياتنا، يقدمها الكاتب المسرحي، في شكل مضحك يبعث على الإزدراء... ... والتماثل بين الضحك والمزدرى له دلالة هامة[٣] فالضحك ينشأ عن إحساس الضاحك بالتفوق، لملاحظته عيبا ما في شخص تقدر أنه يستحق هذا العيب.

(١) المرجع السابق، ص ٥.

(٢) يمكن الرجوع إلى: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١٠٩، الضحك، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(٣) و.د. هوارس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٦، السنة الأولى نوفمبر ١٩٨١، ص ٦٢.

في المشهد الثالث من مسرحية (إنتخبوا أم علي)، يخبر جمال والدته المرشحة (أم علي) بأنه أحضر المفاتيح معه.

جمال: (يقف عند طرف المسرح) تفضلوا يا جماعة).

(يدخل ثلاث رجال وامرأة وتبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح)

الجماعة من أشهر المفاتيح في المنطقة، وعندهم. شسمونة القدرة على فتح كل الأبواب المصكوكة، ماكو باب ينصك بوجهك.. يا.. مادام هذيله معانا[1].

ومفاتيح العملية الإنتخابية، رغم ما تثيره من كوميديا لفظية (التورية في اسم المفتاح) إلا أن أشكالهم أيضا - (على هيئة مفاتيح)، حيث المبالغة في شكل الأقنعة على هيئة المفاتيح - يثير الضحك، الذي يقترب من ضحك المهزلة والتي تقتصر على المواقف المادية أو الجسمانية أو إرتداء أقنعة الحيوانات وغيرها، بهدف إثارة الفرح والسرور[2].

فالمفتاح الأول، يتمثل في أم أحمد خطابة المنطقة، وقد زوجت كل رجالها (اللي ما تزوجوا على إيدينها زواجهم فشل وتطلقوا)[3].

أم أحمد: ... أنا بروح كل البيوت وبحاجي كل الحريم.. إن شاء الله أجيبهم لك المخيم.. ونسوي قعدات.. نخلي قعداتنا مع الحريم الضحى.[4].

---

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ٢١، ٢٢.

(٢) ل.ج. بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤)، ص ٢٠٠.

(٣) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢١.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٢.

فأم أحمد إلى جانب أنها زوّجت كل رجال المنطقة ، ستقابل الحريم في البيوت وربما تكون الزوجة، مدخلا لإقناع زوجها بإعطاء صوته لأم علي، وهنا تكون أم أحمد الخاطبة، فعلا بمثابة المفتاح كل المنطقة.

والمفتاح الثاني، علي، والذي «بيده قطعة ستة كلها يعرفها شارع شارع وسكة سكة، ويمون على كل الناس في القطعة»[1].

والمفتاح الثالث، حميدان، «عنده امية وخمسين صوت مظمونين.. وبيعطيك إياهم»[2].

أما المفتاح الرابع، فهو (صالح بوسته.. مشهور بلعب الكوت بوسته.. ويعرف كل الدواوين)[3]. مثل الخاتم في إصبعه، وسينظم زيارات للدواوين للتعرف على الناخبين.

وبصرف النظر عن الأشكال المضحكة والمبالغ في رسمها كمفاتيح للمنطقة، جسدت فوق المسرح، إلا أن الرشود، إنما عمل بدخولهم وشرح مهامهم على إثراء الشخصية الرئيسية في العمل - أم علي - وتطوير شخصيتها.

والواقع فإن الكتاب الذين يهدفون إلى إضحاك الجمهور فقط، هم الذين يربطون الكاريكاتير بالسلوك الظاهري فوق منصة المسرح فقط .

أما الكتاب الذين يهتمون بالفاعلية الدرامية للكاريكاتير، فإنهم يحرصون على استغلاله في تطوير الشخصية من الداخل، وهذا ما حرص عليه كاتب الكوميديا محمد الرشود.

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢.

وأخيرا.. فإن مهمة الكاريكاتير في المسرح، إنما تقوم بشحن وجدان المتلقي بانفعالات وأحاسيس جديدة، تتمثل في السخرية والإستهزاء والسأم، وربما الرغبة في تغيير ماهو كائن، بل وتصل أحيانا إلى حد الغضب.

الفصل الخامس

أسلوب التكرار

إن التكرار في الكوميديا، بشكل آلي، لا يقصد به فقط تكرار كلمة، أو جملة، وإنما يقصد به أساسا، تكرار لموقف أو مجموعة من الظروف، تعود كما هي على دفعات بارزة، من خلال المجرى المتغير للحياة[1].

ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يكون تكرار وولولة أم خالد، بطريقة كاريكاتورية، وجوقة النساء، ترد عليها، بتكرار مبالغ فيه، وغير متوقع، يفجر الكوميديا.

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله[2].

فالنساء تدخل في موكب، ترتدين الملابس السوداء، وترددن بنفس الطريقة (كالجوقة) - صراخ الأم، وبنفاق ظاهر.. إذ أن الحزن مصنوع والمشاركة آلية.. إذ يؤدي تداخل الجمود الآلي مع الكائن الحي، إلى تفجر الضحك.

كما أن تكرار عطس الخال أثناء حواره مع أم خالد، يعد بمثابة تنويعة على صراخ الأم في المشهد السابق.

(وما أن يدخل - الخال - حتى يعطس عدة عطسات قوية في وجه أم خالد).

الأم: سلامات يا أبو علي - ما تشوف شر

الخال: (يعطس) خلتيني أهابل في الشوارع أدور على ولدك..

---

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢) مسرحية مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢.

جسمي كله مثل الفرن لا والعطاس – عشرين عطسة في الدقيقة ... عصير ليمون جاي (يعطس).. (يدخل خالد) ... وعليكم السلام.. (يعطس عليه وعلى أمه)[1].

وبعد أن يحدث التصادم بين سيارة خالد وسيارات أخرى (تفتح الإضاءة على ضابط مرور وكاتب يلبس نظارات، يجلس بجواره، وبجانبهم يجلس خالد، واضعاً ساق على ساق).

الضابط: (بحزم) نزل رجولك واقعد باحترام

خالد: (ينزل رجليه) حاضر

الكاتب: (يردد بطريقة أتوماتيكية) حاضر

الضابط: كم كانت سرعتك وقت وقوع الحادث؟

خالد: كنت أسوق بسرعة جنونية... كانت سرعتي مية وثمانين كيلو

الكاتب: (مرددا) مية وثمانين كيلو

الضابط: (باستغراب)... الله.. مية وثمانين.. شحقه كذي ما تدري إن السرعة تعرضك للمخاطر

خالد: أدري طبعا.. بس طفاقة

الكاتب: أدري طبعا.. بس طفاقة

خالد: ... مزاج أنا أحب سياقة السيارة بسرعة جنونية

الكاتب: أنا أحب سياقة السيارة بسرعة كبيرة

---

(١) المرجع السابق، ص ٩ ، ١٠.

خالد: (موجها حديثة للكاتب) لا.. جنونية

الكاتب: لا.. جنونية

خالد: (ينظر للكاتب) أنا شاب طايش

الكاتب: أنا شاب طايش

خالد: أنا شاب مستهتر

الكاتب: أنا إنسان مستهتر

خالد: (وهو يضحك) أنا غبي

الكاتب: أنا غبي

خالد:.... أنا غلطان

الكاتب: أنا غلطان

خالد: (يضحك) شوفه.. أهو قاعد يتحرش فيني (موجها الحديث للكاتب)

خالد: أنا قليل الأدب

الكاتب: أنا قليل الأدب

خالد: أنا حمار

الكاتب: أنا حمار

الضابط: (غاضبا) وبعدين معاك.. هالسخافة

خالد: يا خوي صاحبك هذا دمه خفيف.. وما أقدر أقضب روحي معاه

لازم أغشمره

الضابط (للكاتب) بس وقف.. لا تكتب[1].

والواقع فإن الردود الآلية للكاتب تثير الضحك، لأن كل انحراف للحياة في إتجاه الآلية، لابد من أن يولد لدينا الضحك - كما يقول برجسون - سواء إتخذ هذا الإنحراف صورة سلوك آلي رتيب، أو فعل متكرر أو عبارة معادة يرددها اللسان، على فترات منتظمة[2]. فالكاتب هنا أشبه بالدمية ذات الخيوط، مجرد لعبة بين يدي خالد، يتلاعب بها، إذ إنحرف في إتجاه الآلية التي تولد الضحك.

وكتنويعة على المشهد السابق، والذي إعتمد على تكرار الجملة والحركة - ففي مسرحية (مصارعة حرة)، في مشهد تمارين الصباح يكرر عبدالله أوامر المذيع، ويشاركه ويشترك معه الثور والفراشة، ويؤديان نفس الحركات التي يؤديها عبدالله.

المذيع: إرفع رأسك لأعلى (يرفع عبدالله رأسه)

المذيع: ارفع ذراعيك (يرفع ذراعيه)

المذيع: ارفع رجلك اليمنى (يرفع رجله اليمنى)

المذيع: ارفع رجلك اليسرى (عبدالله مندهشا.. ثم يضحك)

المذيع: ارفع رجلك اليسرى يا خواف.

عبدالله: كيف؟ لا أستطيع[3].

إن آلية تكرار الحركة التي يشترك فيها عبدالله، والثور والفراشة، تثير الضحك، ومن ناحية أخرى، ينشأ الضحك من خلال الاتوقع لتدخل المذيع (إرفع

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق ص ٢٩، ٣٠.

(٢) الضحك، مرجع سابق ص٥٥ ـ ٥٦، وانظر الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق ص١٢٢.

(٣) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق ص٧.

رجلك اليسرى يا خواف)، رد عبدالله عليه (كيف لا أستطيع) فالتكرار قد تم على دفعات تتمثل في تكرار حركة أوامر المذيع والتي ينفذها عبدالله ولا يراه، بل يسمعه، ثم تكرار حركة الثور والفراشة، واللذان لا يراهما عبدالله، وإن كان المشاهد يراهما - ومن خلال هذا التكرار الحادث على أكثر من مستوى يتفجر الضحك. وكما قال برجسون: يكون مضحكا كل ترتيب للأفعال والأحداث يوحي لنا وهما بأن الحياة قد دبت ضمن الترتيب الميكانيكي[1].

وكتنويعة على المشهد التكراري لصراخ أم خالد على ولدها خالد في مسرحية (رجل مع قف التنفيذ)، تندب الإبنة لبنة حظ أمها المطلقة (قسيمة) في المشهد الرابع من مسرحية (أرض وقرض)، إذ تقوم لبنة بنفس دور أم خالد كرئيسة لجوقة الندابات، وتحل الأم (قسيمة) وخادمتها الهندية، محل كورس النساء.

(مارش عسكري حزين، وتدخل قسيمة ولبنة والخدامة، في طابور عرض حزين، مرتدين الملابس السوداء، وتحمل كل واحدة شنطة ملابسها، ثم يتوقف الطابور، ويضعن الشنط على الأرض ويجلسن عليها. ثم تتوقف الموسيقى).

لبنة: (تندب) يا حظك الطايح يا يما.. تطلقتي وانت في عز شبابك (بكاء) و(الأم والهندية تبكيان)

لبنة: كل الناس تزوجوا وسعيدين إلا انتي ما تهنيتي في زواجك يا يما

أم قسيمة: .... معذورة... ما تنلامين.. الله يلوم اللي يلومك[2].

وإذا كان المشهد السابق، في مسرحية (أرض وقرض) - رغم حدوث الطلاق

(١) الضحك، مرجع سابق ص٥٠

(٢) محمد الرشود، مسرحية ارض وقرض، نسخة بالالة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٧، ص٢٣

- يثير الضحك لألية تكرار الموقف، فإن الموقف - تقريبا - يتكرر كتنويعة أخرى من خلال مجرى الحياة المتغير في مسرحية (إذا طاح الجمل). والتي لابد أن ندرك أساسا، أن المسرحية - إلى جانب توظيفها للمثل الشعبي، ميلو دراما في قالب الفانتازيا، مسبوقة بأداة الشرط، أي أن الدراما كلها عبارة عن إفتراض مشروط. وهذا ما يتيح الفرصة لطرح مواقف كوميدية ضاحكة.. لكنه ضحك يدعو للتأمل.. لأن مشاري - جملنا - لم يمت حتى هذا الموقف.

أم مشاري: آه يا غنيمة آه.. بيموت مشاري يا غنيمة

... آه يا وليدي.. يا بعد روحي بتروح وتخلي أمك

غنيمة: آه يا ريلي ... يا بو عيالي... بتموت وبتخلي عيالك يتامى ومكسروين من عقبك.. من لنا غيرك يا مشاري.. لا تروح وتخلينا من غير والي.. إحنا من غيرك ما نسوى شي.

(مشاري ينهض من السرير مندهشا ويسير مذهولا، ويقف في زاوية المسرح متفرجا على المشهد).

عبدالله: (يقبل رأسها)... عظم الله أجرك.. وانشاالله يروح الجنة... بس يما... خلي إيمانك قوي.. هذا أمر الله.. والله كاتب له يموت... ... ...

مشاري: أي موقصدكم.. سويتوها مناحة وعزا كني مت صحيح.. ما بقى إلا تحطون نعي في الصحف وتفتحون ديوانيتكم وتستقبلون المعزين.. واذا تسونها أنا حاضر.. مستعد أوقف معاكم أستقبل المعزين[1].

---

(١) محمد الرشود، مسرحية اذا طاح الجمل، نسخة بالالة الكاتبة ، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩، ص ١٥،١٤

ولأن المسرحية أساسا مبنية دراميا، على توظيف المثل الشعبي، من خلال جملة شرطية، فعلها يتمثل في الإطاحة (السقوط)، فإن هذا المشهد السابق مشهد (الندب) بكل ما فيه من تناقض بين ما يطرحه من كوميديا في الباطن وصراخ في الظاهر، فإن هذا التناقض إنما يعمل على فضح كل المشاركين في المشهد السابق، وذلك لعدة أسباب: أهمها أن مشاري أساسا وحتى المشهد السابق لم يمت، ومن ثم تنبع المفارقة الكوميدية في الموقف برمته، ثم إن الزوجة غنيمة فيما بعد ستسعد لوجود زوجها - رغم مرضه - بجانبها، وسيكون سقوطه في المرض فرصة لكشف المستور من خروج دائم للزوج وإهمال لغنيمة، إلى جانب السهرات الخارجية الغرامية، وخلافه. أما الأشقاء فيطمعون في الميراث قبل موت شقيقهم، وحتى الأم إنما تقدم على مفاتحة مشاري في كتابة ميراثه قبل موته.. من هنا تكون الكوميديا - من خلال التناقض - في المشهد السابق من مكونات وسمات المشهد الأساسية.

في المشهد الثاني من الفصل الثاني، من مسرحية (لولاكي)، يكون مضحكا كل ترتيب للأفعال والأحداث، يوحي لنا وهماً بأن الحياة قد دبت، ضمن الترتيب الميكانيكي، فتكرار الحركة، وبشكل آلي يفجر الضحك. من خلال حركة وسلوك الأب، والخادمة، والأم والإبن خالد، والإبن علي.

الأب: والساعة واحدة بالضبط يجيله الغدا

(تضع أمامه بزاليا غداء بصورة وهمية) الأجار موجود - والفلفل.. والزلاطة.. ويبتدي الأكل. (بسم الله الرحمن الرحيم)

خالد: ولقمة ورا لقمة.. ولقمة ورا لقمة.. ولقمة ورا لقمة.

(يكررها عدة مرات والأب يكرر معه حركة الأكل)

الأب: (يغص) ماي.. ماي

بزاليا: (مسرعة) زين بابا.. زين (تحضر له ماء بصورة وهمية) هاك بابا

خالد: ... ... ويقوم يغسل ايده ويلقى الصابونة والفوطة عند المغسلة جاهزين.. ويغسل بالفوطة وينشف بالصابونة.. مو مصدق

... ...

علي: .... أمي قامت كله تطلع ما تقعد في البيت.. إلا داشة (تدخل الأم) .... وطالعة (تطلع) داشة وطالعة (تدخل وتطلع وتكرر الحركة)[1].

إن هذا التكرار الآلي، إنما يكون بمثابة المعادل الحركي المرئي، لإعتماد الأسرة كلية على الخادمة بزاليا.. والموقف الكوميدي إنما يحاكي الجانب الهزلي الذي يحدث كل يوم في واقع الحياة... والتي إنحرفت في إتجاه الآلية فيتولد لدينا الضحك، من سخف تلك الآلية من ناحية، واعتماد كل أفراد الأسرة على الخادمة، من ناحية أخرى، وتكرار خروج الأم، وإهمالها لبيتها، من ناحية ثالثة.

وكما ولولت أم خالد ومعها النسوة بتكرار آلي في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، وكما ندبت لبنة – ومعها أمها قسيمة والخادمة – حظ أمها بعد طلاقها في مسرحية (أرض وقرض)، وكما بكت أم مشاري ومعها قسيمة – إبنها مشاري قبل موته، في مسرحية (إذا طاح الجمل). ينوح الأبناء فوزية وفايز وفهد وفتوح والجدة، على أمهم، وحظها العاثر وميلة بختها، في المشهد الثاني من الفصل الأول، في مسرحية (لولاكي 2).

فوزية: (بصورة مناحة) خلف الله عليك يا يما يا فقيرة يا حبابة يا الصابرة، ياللي عمرك ما شتكيتي ولا قلتي.

---

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٣٨، ٣٩.

فايز: آه (ينوح معهم) يا الطيبة يا الخدومة يا يما.. وشغل البيت كله على رأسك، تطبخين وتغسلين وتربين اليهال.

فهد: تودينا المدارس وتذاكرين لنا وتروحين الجمعية تشترين أغراض البيت.

فتوح: يا حمالة الأسية يا يما.. يا أم الصابرين - يا ست الحبايب تتعبين وتشقين وتضحين بسعادتك عشان تسعدينا

فوزية: يا خسارة شبابك اللي ضاع في المطابخ والحفاظات والجمعيات يا يما.

الجدة: أخ عليك وعلى عمرك يا بنيتي.. متى يا بنتي وانتي عايشة دفنك ريلك وانت حية.

فتوح: ماكانش يومك يا يما(١).

إن الأبناء في هذا المشهد الكاريكاتوري، الذي يعتمد على التكرار والآلية، إنما يعددون صفات ومميزات الأم، وهذا المشهد الساخر والباعث على الضحك سيكون بمثابة المقدمة الصغرى، والمبرر المنطقي كي تترك الأم منزلها فيما بعد وتلقن زوجها البنشرجي المشغول بعمله دوما، درسا في أهمية وجود الزوجة في بيتها لمراعاة أمور أولادها وزوجها. إن المشهد رغم كاريكاتوريته ينتصر لدور الأم، إذ أسقط رمز الأبوة عليها، لأنها تقوم بذات الدور الذي يقوم به الأب في نظام الأسرة الأبوية. وتلك مرحلة من مراحل تفكك الأسرة، ولأن الأب ربما يدرك ذلك، لا شعوريا، فإنه في

---

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٢، ٢٣.

حياته العائلية، يعمل جاهدا على تحقيق ذاته، والإبقاء على ما تبقى له من سلطة – ظاهريا – فيثور لأتفه الأسباب، كما أنه لا يكف عن الطلب وإصدار الأوامر كمحاولة للتشبث بدوره المفقود، إذ بدأت عوامل التمرد والتبرم من الأم والأولاد، وإن كانت خافية وغير معلنة، بالنسبة للأم حتى الآن، ومعلنة بشكل واضح وعملي بالنسبة للجدة، والأولاد فيما بينهم.

الأب: (بغضب) الساعة ثلاث وما تغذيت.. هذا غير بيت.. صج فوضى.

(الأطفال يساعدون أمهم في تجهيز الطعام وإرساله لأبوهم بمساعدة الخادم، بينما تخرج الجدة بحالة احتجاج).

الأب: (يصرخ) وين الدقوس.

(يفتح الباب ويصرخ) وين الرويد والأجار.

الأب: .. الاينو وينه.

(تحدث حالة ربكة في البيت، الأطفال يتسابقون في حمل ما يطلبه الأب من أشياء يشكل جسرا يصل ما بين المطبخ وغرفة الأب.. بعد ذلك يتساقط الجميع فوق الأرض)[1].

إن تكرار صراخ الأب، وتكرار السؤال والطلب – (وين) – ، وتكرار الحركة بالنسبة للأطفال والإستجابة الآلية الميكانيكية، فور سماع (اللازمة) (الصراخ، وين).. هذه الآلية، وهذا الإنحراف عن الحياة الطبيعية والذي إتخذ صورة سلوك آلي رتيب، أو فعل متكرر معاد، يرددها اللسان على فترات منتظمة – يولد الضحك، والسخرية في نفس الوقت، والتي تصل في ذروتها إلى حد التسفيه، والمنصب بالطبع على شخصية الأب، والذي يكاد دوره أن يتلاشى.

(١) لولاكي 2، مرجع سابق، ص٢٣

فهد: والله زبون متعب.. لو كل الزباين مثله جان الفنادق صكت.

الأم: ايه والله.. زبون عله يبي طلباته في الحال

فايز: يحتاج لصطاف كامل.. إشريكم نزيد عدد الجرسونات

فوزية: اشرايك نجيب من الفلبين[١].

فايز: إشحقه من الفلبين - أمي تولد تجيب لنا أربع جرسونات.

ورغم أن حوار الأولاد مع الأم، أشبه بالنكتة البشعة، نكتة تصعقنا بنتيجتها الرهيبة، بحيث نفهم المأساة الموجودة في ملهاة الرشود - (اشحقه من الفلبين.. أمي تولد تجيب لنا أربع جرسونات)[٢] - إلا أنها كدعابة بسيطة للغاية في موضعها الصحيح تماما، قد تفجر ضحكا شديدا، فالحدث يتصاعد في ذروته إلى نكتة، ... إلى حالة لا معقولة إلى مفاجأة، فيضحك المشاهد[٣].

لقد ساهم العنصر الكوميدي، في مناقشة القضايا الاجتماعية، مساهمة بارزة، بالكلمة والموقف والتلاعب بالألفاظ، والتكرار والقلب والحركة.. وحتى بالنكتة عندما يضعها الكاتب في موضعها.

ويبرز أيضا تكرار الموقف، وبشكل آلي في مسرحية (إنتخبوا أم علي)، ففي المشهد الثالث (يقوم مجموعة من الأشخاص بتركيب وتجهيز الخيمة الإنتخابية لأم علي، مع إدخال بعض اللوحات الإعلانية، وتدخل المذيعة لتصف حركة العمل والتجهيز، وبالتالي تكرر أم علي وصف المذيعة بأداء حركي، أو تمثيلي، فكأن المذيعة تصف، وأم علي تكرر وصف الموقف حركيا، وبشكل آلي ميكانيكي. فيخلق التكرار

(١) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٢٣.

(٣) سوزان لانجر، مفاهيم في الكوميديا - إيقاع الكوميديا، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٣٦، نوفمبر ١٩٩١، ص ٥١.

الآلي جواً من الكوميديا التي تثير الضحك.

المذيعة: ... نحن الآن في مقر أم علي الإنتخابي.. أم علي تعمل بجد ونشاط.. والعمل يسير على قدم وساق (تؤدي حركيا) ... وأم علي تتقدم بخطوات واسعة نحو تحقيق الهدف (تؤدي تمثيلا)، يساعدها في ذلك زوجها أبو علي الذي يمد لها يد المساعدة (يد أبو علي تظهر من خلف الكواليس) أنه أبو علي الإنسان الوفي المخلص، انه يقف إلى جوارها (يقف بجانبها) ويدافع عنها ويسندها (تؤدي تمثيلا) ويمهد لها طريق النجاح (تؤدي تمثيلا)...[1].

وتنبع الآلية من خلال التطبيق الحرفي (حركيا) للوصف، والذي يتكرر من ناحية، إلى جانب كاريكاتوريه الموقف والحركة المؤداة من ناحية أخرى، مما يثير الضحك. والذي يؤكد أننا أمام لعبة مسرحية كوميدية هزلية، تؤكد أن المسرحية فانتازيا قائمة على إفتراض أو تخيل (لو أن المرة حصلت على حق الترشيح شنو ممكن بيصير.. هذي طبعا الصورة اللي تخيلها معد البرنامج، وممكن طبعا تكون هناك صورةثانية عندكم ممكن.. تتفق مع هالصورة أو نختلف والمسألة وجهات نظر)[2].

إن الكاتب محمد الرشود بهذه الحيلة الدرامية القائمة على الفنتازيا - قد ناقش الكثير من الهموم - (دون التطرق لظروف الزمان والمكان.... وفي سياق المسرحية العديد من الهموم والقضايا الإجتماعية التي يعاني منها المجتمع[3] - التي تعني المواطن، من خلال برلمانه (المسرحي) - فالمسرح فن ديمقراطي، بل شديد الديقراطية - والذي يعد بمثابة تنويعة - (جمالية)، أو معادل موضوعي للبرلمان

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق، المشهد الأول، الفصل الأول ص ١.

(٣) المرجع السابق، حول فكرة المسرحية وأهدافها، ص بدون رقم.

الحقيقي في واقع الحياة المعيشة.. فقال كل شيء وناقش العديد من القضايا، وقد ساهم العنصر الكوميدي، مساهمة بارزة بالكلمة والموقف واللفظ والتكرار والحركة والكاريكاتور، في إحداث تأثير وتقويم مشكلات كانت بعيدة عن أذهان الكثيرين، لطرحها، ومناقشتها والتفكير في إيجاد حلول لها[١]. وقد إستغل محمد الرشود كل أساليب الكوميديا وطرحها بشكل ساخر، كي يضحك المشاهد على أنماط وشخصيات، ربما كان يكن لها إحتراما من قبل، في الواقع الحياتي.

إن جوهر الكوميديا وغايتها هو التغيير الذي يجعل الإنسان، مهما كان وضعه الإجتماعي، لا يقبل أن يكون صورة من الأنماط والشخصيات التي سخر منها وضحك عليها، كما يرفض أن يوضع في نفس المواقف، أو أن يسلك نفس السلوك.. وتلك رسالة المسرح وغاية كتّابه.

(١) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٥٥، ٥٦.

والهدف الوحيد هو إثارة الفرح والسرور

(قاموس كاسل)

الفصل السادس

المهزلة والهزل المهني

إنها إثارة العواطف الفطرية من نوع يبعث على الضحك، نوع يرتبط بالملهاة بنفس الروابط التي ترتبط بها الميلودراما بالمأساة.

ويمكن أن توصف المهزلة بطريقة أبسط من هذه الطريقة - وربما بطريقة أكثر دقة - بأنها الملهاة التي يصرف النظر فيها عن المعنى. وهذا يعادل قولنا بأنها الملهاة التي يصرف النظر فيها عن الملهاة[١].

ويعرفها قاموس كاسل بأنها «عمل مسرحي قصير يكون فيه الموضوع تافها والهدف الوحيد هو إثارة الفرح والسرور»[٢]. ويوضح لنا هذا التعريف الفارق الرئيسي بينها وبين الملهاة التي يكون فيها الفرح والسرور وسيلة لغاية. وعلى هذا فالمهزلة وإن لم تكن ملهاة، إلا أن الملهاة يمكن أن تحتوي على عنصر الهزل، وهذا ما سنلمسه في بعض مسرحيات محمد الرشود، والتي مزج في بعضها، الكوميديا بالهزل، أو تخللت بعض الكوميديات مناطق هزلية، كما سنرى بعد قليل تطبيقيا.

ويحدد قاموس اكسفورد تعريفا للمهزلة (الفارس)على إعتبار أنه عمل درامي (غالبا قصير) له هدف وحيد، وهو إثارة الضحك[٣] فالفارس إذن لا تقدم تعليما.. إنها تخلصنا فقط من طبيعة الأشياء لنحتفل ونتفرج.. حتى وإن كان هذا الإحتفال بشكل غير أخلاقي[٤].

---

(١) ل.ج. بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ١٩٦٤) ص ٢٠٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٠.

(٣) ميلز دافيز، دراسة من المصطلح النقدي (الفارص)، ترجمة، أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٩، يناير ١٩٨٩) ص ٣٦.

(٤) وليام تومسون، الكوميديا والحرية،.. (القاهرة: مجلة الهلال، أغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٧، ١٩٨.وحول مصطلح هزلية انظر: دكتور ابراهيم حماد، معجم المطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ٦٥٦، ص ٢٨٥

إن الناس يحبون الأمور التي تثير ضحكهم بوصفها وسيلة مباشرة لإشباع حواسهم وإرضاء مشاعرهم، وذلك مذ كان الشيء الذي يدفع بالإنسان إلى النظر إلى نفسه فيجعله يبتسم، حادثا جديرا بالملاحظة في لهفة وإهتمام. ومما لا يصعب فهمه، السبب الذي يدفع بهذه الجماهير الضخمة إلى حضور الحفلات الهزلية والمضحكة بمختلف صورها (من ملهاة ومهزلة) بوصفها الأداة أو الوسيلة الرئيسية لإشباع الحواس وإرضاء المشاعر[1]. وبعض الكتاب المسرحيين يدركون ما تتطلبه كتابة الملهاة والمهزلة من الكاتب المسرحي من البراعة والمشقة وبذل الجهد، ومن ثم كانت كتابة هذين اللونين من الألوان المسرحية أشد صعوبة من كتابة المسرحية الجدية[2].

ويفرق ميلزدافيز بين الكوميديا والهزلية، فيرى: أن المصادفات الفجة،... والأجزاء الهزلية الرخيصة تنتمي للفارس.. بينما العناصر الراقية مثل الحبكة والشخصية والتيمة فهي تنتمي إلى الكوميديا[3]. ومع ذلك فإن الملهاة قد تحتوي على عنصر الهزل، كما أن الملهاة قد تكمن في المهزلة[4]، وقد إستطاع أكبر أدباء هذا النوع «أرستوفان» أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق[5].

ويبقى الغرض من المسرحية الهزلية متمثلا في إصلاح عيوب الناس بالضحك[6]، ففي كثير من الكوميديات الهزلية هدف إجتماعي خفي، فما يبدو

(١) روجرم. بسفيلد (الإبن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨) ص ١٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥٢.

(٣) من المصطلح النقدي (الفارص)، مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧.

(٤) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٥) د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠، ص ٢٨٩.

(٦) د. فوزية مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي (الكويت :ذات السلاسل، ١٩٩٣، ص ٣٩.

على السطح مسرحا، ليس إلا - بالفحص الدقيق - نوع من الفلسفة الخشنة، وربما مرارة خفية أحيانا[1]،... فالمسرح الهزلي يجدد نشاطنا، ويقوي من روحنا المعنوية، ويعيد إلينا ثقتنا بأنفسنا، لأنه يعرض على أنظارنا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة، تجعلنا نتصور في كل لحظة أننا أسمى من غيرنا بكثير: ومثل هذاالتصور، حتى ولو كان موقوتا وقائما على مجموعة من التأثيرات الفنية المصطنعة، هو مع ذلك شعور طيب أو تصور نافع[2]، إنه يحتاج إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك، وإرسال النكات والدعابة، وعرض المفارقات، وحبك الموضوع، وهذا لعمري فن له ميزاته[3].

وككل ألوان الكوميديا نجد أن الفارس يجمع ما بين البهجة والعدوانية، ففي صميمه يوجد الصراع الخالد بين قوى التسلط التقليدية، وقوى التمرد. ولكن حيث أن الفارس أكثر من غيره من الوان الكوميديا إعتمادا على النكتة المباشرة، فإنه يقع في خطر من أن تصبح عدوانيته عنيفة مجردة وصرامة، أحكامه ضرورية لتمنعه من أن يفقد توازنه في هجمة صريحة على التقاليد الإجتماعية لعصره. فلو أن الصراع الفارسي تحرر من أنماط توازنه التقليدية، فإن الفارس يصبح خطراً وقابلا لإثارة الرقابة[4].

فالفارس يعني عنصر اللا معقولية، وهو جانب هام في الطبيعة البشرية، ومع التقدم العظيم في الدراسات السيكولوجية، نجد أن النقاد المعاصرين بدأوا يوصفون الآن القيمة الصحيحة للفارس. فالفارس ليس مجرد خليط من الهزليات غير العاقلة،

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ١٦٩، ١٧٠.

(٢) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة (القاهرة: مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٨٨) ص ١١٣.

(٣) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣١٣.

(٤) دراسة من المصطلح النقدي - الفارص، مرجع سابق، ص ٣٨.

أو الصيحات العربيدة، فلا منطقيته هي بالتأكيد منطقية، فالفارس حقيقة ذو طبيعة آلية، كما أن هذه المعالجة لحبكته وشخصياته، هي ما يميزه عن غيره من ألوان الكوميديا[1].

إن المسرح الهزلي كثيرا ما يتناول بسخريته اللاذعة «المغرور والبخيل والمتوحد، أو المترفع عن الناس، أو المتعجرف أو الدعي.. الخ.. وكل هذه الشخصيات التي يروق في العادة للكتاب الهزليين أن يمعنوا في السخرية منها والتهكم عليها، إنما تشترك في صفة واحدة، الا وهي عجزها عن التكيف مع الجماعة التي نحيا بين ظهرانيها، أعني أنها تتصف جميعا بصفة (إنعدام الروح الإجتماعية)[2]

وقد وصف البعض ضحك المهزلة بأنه (الثأر السلمي العادل لجماعة الضعفاء، مما يجعله أدعى لأن يقترن بالوظيفة الإجتماعية النافعة» لا بإعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد، واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب، وإنما بإعتباره أيضا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغير الإجتماعي[3].

ولكل مهنة خاصة، تعطي للذين يحبسون أنفسهم داخلها بعض العادات الفكرية وبعض الخصوصيات في الشخصية تجعلهم يتشابهون فيما بينهم وبما يتميزون عن غيرهم. وتتكون مجتمعات صغيرة، هكذا داخل المجتمع الكبير... ولكن الضحك وظيفته بالضبط أن يقمع الميول الحادة الإنفصالية، إن دوره يقوم على تصحيح الجمود وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع، حتى تستدير الزوايا، ونحن سيكون لدينا هنا نوع من الهزل... أنواعه وآشكاله يمكن أن

(١) المرجع السابق، ص ٣٨.

(٢) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١١٤، ١١٥.

(٣) د. ابراهيم غلوم، المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦، ص ٦٤).

تحدد بصورة مسبقة، ونسميه الهزل المهني[1].

في المشهد الثاني من مسرحية (أرض وقرض)، يعتب صالح الكاشي، مراقب المقابر، على حماته أم قسيمة، التي لم تحمد الله على سلامته بعد سقوط حائط المطبخ في بيتهم الجديد، واكتفت بحمد الله على نجاة إبنتها قسيمة وحفيدتها لبنة.

صالح: وأنا يا عمتي مو مهم عندك؟... أشوفك منتي فرحانة إن الله نجاني...

أم قسيمة: انت قطو أبو سبعة أرواح، ما يصير فيك شي ما مهنتك إلا تدفن خلق الله، وانت شزينك.

صالح: (مبتسما) عسى الله لا يجيب اليوم اللي أخدمك فيه.

(لبنة تضحك بصوت عالي)[2].

أم قسيمة: فال الله ولا فالك

إن صالح الكاشي يستخدم مفردات مهنته (دفن الموتي) في الهزل مع حماته.

يقول برجسون: (ولكن الوسيلة الأكثر شيوعا لدفع مهنة ما إلى الهزل هو حصرها – إن أمكن القول – داخل الكلام الخاص بها... كما لو أصبحوا غير قادرين على أن يتكلموا كبقية الناس)[3].

أما عن ضحك لبنة بصوت عال – على هزل والدها صالح الكاشي، ملمحاً،

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٥، ١١٦.

(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص ١٤، ١٥.

(٣) الضحك، مرجع سابق، ص١١٥، ١١٦

بأنه جاهز للخدمة، ومجهراً بأنه لا يتمنى أن يأتي اليوم لخدمة حماته - فقد ذهب بعض الباحثين إلى أنه في المواقف الفكاهية على أختلاف أنواعها، شيئا من النكوص أو الإرتداد نحو مرحلة سابقة من مراحل النمو، وكأن البالغين يريدون عن طريق الضحك أن يعودوا إلى طفولتهم المبكرة[١].

في المشهد الأول من الفصل الثاني هناك شكل آخر لهذا الجمود الهزلي هو ما نسميه (الجمود المهني) فالشخصية الهزلية تلج بدقة في الإطار الجامد لوظيفتها حتى لا يعود هناك مكان للحركة الذاتية، وبشكل خاص للإنفعال، كما يحصل للرجال الآخرين[٢].

فها هو التقرير المهني، الذي يحصل عليه مراقب المقابر صالح الكاشي من خلال التليفون، ليتابع حركة الوفيات في المقابر المختلفة حسب نوعيتها، ونوعية من يدفن بها ومستواه الإجتماعي والإقتصادي، وجنسيته أيضا.

صالح: (يدخل ممسكا بتليفون صغير متحرك، وعلى يديه الثانية قطة صغيرة (بسبعة أرواح) - ألو... مقبرة الصليبخات.. معاكم مراقب صالح الكاشي.. ها.. شأخر الأخبار... عطوني تقريركم اليومي عن نشاط المقبرة.. مية ماتو من القهر.. شوية أمس كان أكثر.. وسبعين ماتو من الملل.. هم شوية.. وخمسين في حوادث السيارات.. لا.. وايد.. عشرة تسمموا في المدارس.. أي. وبعد خمسة ماتوا من أخطاء في البنج.. انزين.. وشنهي مناصب اللي ماتوا..؟ أي.. مية فراش، وثمانين موظف.. أي - وغني واحد..

(١) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٢١٠، وانظر: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٦٢، ٧١.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٨.

وليش توفي..؟.. صار فقير.. عدل انزين.. مع السلامة (بسخرية) والله فيه حركة في المقبرة.. هذه أحسن مقبرة عندنا.. خل نشوف مقبرة السيلك (يحاول الحديث بالهندية) آلو.. مرهبا بابا.. آنا.. صاله الكاشي مراقب مال مقابر.. هذا أنا يبي يعرف كم واحد موت في مقبرة.. واحد مات من الضحك واثنين ماتوا عشان ورثوا فلوس وما صدقوا - أجا.. بي.. ماكو أحد بعد.. هذا ليش مقبرة كذي.. ماكو نفر وايد موت.. ليش ماكو حركة (نشاط) أنا بعدين سكر مقبرة فاهم.. لازم يصير فيه موت وايد.. زين.. مع السلامة.. (متهكما) والله زين اثنينه ماتوا لأنهم ورثوا.. وواحد مات من الوناسة... أي هذا الموت.. مثلنا إحنا.. نموت من القهر[1].

إن صالح الكاشي، مدفوع في مهنته إلي الهزل، من داخل الكلام الخاص بها.. ورغم أن هذا النوع من الهزل، عادة، هو هزل فج نوعا ما - كما يراه برجسون - ولكنه يصبح أرق، عندما يتكشف عن خصوصيته في الشخصية، وبذات الوقت عادة مهنية[2].

إن الهزل الذي تثيره مفردات اللغة الخاصة بمهنة صالح الكاشي كمراقب للمقابر، يدعو للتأمل، فنسبة من مات من القهر أكبر، كما أن نسبة من مات من أخطاء البنج، تدين القائمين على الصحة. كما أن نسبة الوفيات وفق الطبقات الإجتماعية، تعد أيضا نقدا إجتماعيا لاذعا، فكلما إنخفض مستوى المعيشة، كلما زادت نسبة الوفيات، كما أن نسبة الوفيات ترتبط بالجنسية، فلم يمت أحد في مقبرة

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٩، ٣٠.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٧.

الفرنسيين، ولا يخفى ما في ذلك من دلالة. فكل أثر هزلي يقتضي التناقض من بعض الجهات، ما يضحكنا، هو اللا معقول المحقق، بشكل محدد، إنه لا معقولية واضحة مرئية، أو هو أيضا شبه لا معقولية، مقبولة أولا، ثم مصححة في الحال[1].

في مسرحية (يا معيريس) وفي نهاية اللوحة الثامنة، شكل من أشكال الجمود المهني، فبائع الطماطم لا يخرج عن الإطار الجامد لمهنته كبائع جوال، يدلل على بضاعته بألفاظ خاصة بالمهنة.

البائع: اليوم يومك يا فقير.. الطماط الرخيص.. الطماط الشعبي حق العصير.. للاجار للدقوس.. مين يبي الطماط الأصلي رخيص وكويس مكفول لمدة يومين... ... ...[2].

فهد: ... والوضع عندنا يشبه سالفة تجار الطماط.. يوم الناس قامت تطلب أهم قضوه وخشوه عشان يزيد سعره.. والناس تطلب وهم يتغلون.. ليما خاس الطماط، وانقل في الشارع.. طماطمنا لا يخيس يا جماعة.. لا يخيس[3].

ورغم أن هناك علاقة - ليس مجال مناقشتها الآن - بين بائع الطماطم الذي يدلل على بضاعته، ولا يجد من يشتريها، وبين فهد الذي يرغب في الزواج ولا يجد من يقبل به، لظروف عديدة، ورغم ما في ذلك من إنتقاد لأوضاع إجتماعية متعددة، بعضها إقتصادي، وبعضها طبقي، وبعضها إجتماعي.. الخ - إلا أن لمهنة

---

(١) المرجع السابق ص١١٨.

(٢) محمد الرشود، مسرحية يا معيريس، نسخة بالآلة الكاتبة، ص ٦٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٩

البائع، مفرداتها التي يجمد فيها الإنسان فتحول حياته إلى الآلية، ومفرداته.. تصبح كل حياته.. فهناك طماطم (شعبي، وأصلي، ومكفول)، هنا يصبح بائع الطماطم تنويعة على فهد.. الذي يفضح القضية برمتها في المشهد السابق، حيث قضية العرض والطلب عند تجار الطماطم، تعد أيضا بمثابة التنويعة على قضية العرض والطلب في مسألة الزواج، في ظل أوضاع إجتماعية وإقتصادية متغيرة.

إن الشخصية الهزلية هي، في أغلب الأحيان شخصية نبدأ بالتعاطف معها. ماديا... اريد أن أقول إننا نضع أنفسنا لبرهة وجيزةجدا مكانها، ونتبنى حركاتها، وأقوالها، وأفعالها ونأنس بما فيها من شيء مضحك، إننا في الخيال، ندعو لكي تتسلى معنا، فيضحكنا، وفي ضحكنا إدانة لكل أوضاعنا.. إن الهزل يعبر قبل كل شيء عن نوع من اللا تكيف الخاص الكامن في الشخص، تجاه المجتمع، وإن لا هزل أخيرا إلا في الإنسان، بل الهزل هو الإنسان[1].

والواقع فإن هناك أطر جاهزة، يشكلها المجتمع، وضرورية له بحكم أنه مرتكز على تقسيم العمل، فمهنة البائع فضلا عما تحصره في الفاظها ومفرداتها، وخضوعها لمبدأ العرض والطلب، إلا أنها أحيانا تفرض عليه نمطا من الطاعة العمياء إرضاءً للزبون، تصل إلى حد الإستكانة. ففي اللوحة الأولى من مسرحية (يا معيريس) يطالعنا نمط بائع الأحذية، والتي لا تخرج مفرداته عن (حاضر أنت تأمر - أشوف لك - تحت أمرك - تفضل أعتقد ده مناسب - عندي كل المقاسات - لحظة من فضلك - ده أكبر بمرتين.. أفتكر مناسب - مفيش لون بيج - أهلا وسهلا إحنا زارنا النبي)[2]. إن الفاظ البائع وقاموسه اللغوي المحصور في حدود مهنته، يوشي بنوع من الهزل، يعبر قبل كل شيء عن نوع من اللا تكيف الخاص الكامن في الشخص تجاه

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٤،٣.

المجتمع، وكأنه بتلك الإستكانة الواضحة في مفرداته، يحاول أن يتكيف، وفي تلك المحاولة يتفجر الهزل وما يتبعه من ضحك مؤسي.

إننا نجد في مسرحيتي (يا معيريس)، (وأرض وقرض) نموذجين لحرفة أو مهنة واحدة، هي الخاطبة، التي تمارس نفس السلوك، وتستخدم نفس المفردات، بآلية، مغايرة لما سبق أن طرحناه، أنه نوع جديد من الهزل المهني. في اللوحة التاسعة من مسرحية (يامعيريس) تدخل الخاطبة عاتبة، وتسأل عن فهد.

أم أحمد (الخاطبة): أنا أم أحمد الخطابة.. عندي الزينة ... والشينة.. والمدرسة والطبيبة والفراشة... وكل ساقط وله لاقط تبي دارسة ومتعلمة عندي تبي راعية بيت هم عندي... وصورهم معاي (تخرج الصور) شوف وتمنظر... اللي تعجبك أشر عليها وأنا أحطها بحضنك... زواجك انشالله بيتم على إيدي.. أنا ايدي مبروكة مزوجة نص الكويت[1].

وإذا كانت أم أحمد الخطابة، عندها عدد كبير من صور النساء والفتيات تعرضهن للزواج، فإنها في مسرحية (أرض وقرض) وفي المشهد الثالث، وبعد طلاق قسيمة تأتي أم علي، لتعرض عددا من صور الرجال الراغبين في الزواج.

أم علي: ... والله ومالك علي حلف شكثر حريم موصيني أدور لهم على رياييل - لبستهم كلهم ومدحت له قسيمة... أنا أم علي إيدي مبروكة وكل اللي تزوجوا على إيدي توفقوا.

أم قسيمة: تسلم إيدينك.. يا أم علي.. بس عسى مهو كبير

---

(١) المرجع السابق، ص ٧٣.

أم قسيمة: بس عسى مطلق مرته

أم علي: الأولانية مطلقها من سنتين، والثانية إستخفت مسكينة ودشت الملجأ.. والثالثة قاعدة ترقل وناوية على الطلاق.. إحمدي ربك.. إحنا زين حصلنا ريل.. هالايام الرياييل مستلعنين ما يتزوجون.. ما أدري شفيهم.. الحريم شكثرهم مثل الهم على القلب.. ومن يدرون عنه يتلاقفونه وكل وحده بتقل نفسها عليه[1].

إن أم أحمد وأم علي كنماذج للخاطبة، تعرضان قضية إجتماعية هامة جدا في قالب من الهزل المهني، إذ أن نموذج الخاطبة يشير إلى قضية الزواج والعنوسة والطلاق والزواج من الأجنبية، رغم وجود المدرسة والطبيبة والفراشة، المتعلمة والجاهلة.

إن الخاطبة قد تعرض وساطتها، لكنها دوما تعرضها بنوع من الغرور إنه غرور المهنة والذي (يميل هنا لكي يصبح إحتفالا وتبجيلا ومراسم، بمقدار ما تحتوي المهنة الممارسة من مقدار عال من الشعوذة – (شكثر حريم موصيني أدورلهم على رياييل، أنا أم علي إيدي مبروكة، وكل اللي تزوجوا على إيديني توفقوا – إحمدي ربك، إحنا زين حصلنا ريل.. الخ) – إن الخاطبة تعتقد بأنها مكلفة برسالة مقدسة، لا يعرف أسرارها إلا الخاطبة، فهي تلج بدقة في الإطار الجامد لمهنتها، حتى لم يعد هناك مكان لحركتها الذاتية، ولا لإنفعالها، إنها تعيش حالة من الجمود المهني، إن الوسيلة الأكثر شيوعا لدفع مهنة ما إلى الهزل، هو حصرها – داخل الكلام الخاص

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤١، ٤٣.

بها، فهي دائما ما تنطق بآلية فريدة مصطلحات المهنة[1]. مما يثير الضحك.. ومن خلال الضحك.. ربما تتأمل في مشكلة من أعقد المشاكل الإجتماعية التي يطرحها مسرح محمد الرشود وليصبح الهزل وسيلة للتصحيح الإجتماعي.

في اللوحة الثانية من مسرحية (الكرة مدورة)، يطالعنا المعلق الرياضي والذي يتقولب في إطار من الجمود المهني، فلا يستخدم إلا مفرداتها حتى خارج نطاق الملعب أو الميكريفون، إن لديه ميولا إنفصالية حادة، فها هو أثناء تبديل الديكور على خشبة المسرح، يجد أحد العمال واقفا لا يعمل.

المعلق: (أحد العمال واقف لا يعمل يصفر المعلق) انت ليش واقف موقاعد تشتغل؟... (يخرج الكارت الأصفر) إنذار.

العامل: ليش إنذار.. أنا ما سويت شي.. حرام عليك

المعلق: تحتج.. (يخرج الكارت الأحمر) بره - ياللاه اطلع بره كارت أحمر

عامل آخر: سامحه يا أخ صلاح. ترى أهو ما غلط.. بس إنت تسرعت

المعلق: يعني مو عاجبك قراري. تحتج علي (يخرج الكارت الأحمر) كرت أحمر .. إطلع بره.. ياالله خارج[2].

إن المعلق هنا - قد إستخدم أسلوب النقل، وكوسيلة من وسائل الإضحاك فهو وإن استخدم مفردات حكام المباريات، إلا أن نقل التعبير من مستوى مهني، إلى مستوى مهني آخر، ومغاير تماما انتج الهزل الذي فجر الضحك. لقد نقل لغة الحرفة إلى العلاقات الإنسانية، فليس عمال المسرح، بلاعبين، وليست خشبة المسرح، بأرض للعب الكرة، وليس المعلق، رئيسا للعمال، فضلا عن أنه ليس حكما.

---

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٦، ١١٧.

(٢) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٨، ص ١٤.

لقد إستغرق الجمود المهني، لمهنة الإعلام الرياضي، شخصية المعلق، حتى لم يصبح هناك مكان لذاتيته، أو إنفعاله.. إنه نوع من القسوة المهنية، فلقد فقد القدرة على أن يتحدث مثل بقية الناس، إنه يستخدم نفس المفردات كقوالب لغوية في كل وقت، وكل مكان، فها هو ينقل لغة حرفته إلى العلاقة الإنسانية إلى قلب بيت اللاعب أحمد وزوجته نورية، فقلب الحياة الزوجية إلى مباراة، يعلق عليها، لتدفع مهنة المعلق إلى نوع من الهزل.

المعلق: إخواني وأخواتي.. أحييكم من هذا الإستاد ويسرني أن أكمل لكم وصف المباراة.. فات من زمن المباراة (ست شهور) والنتيجة ثنين واحد لصالح أحمد.. والقول الثاني جا على نورية بسبب تسرعها وعصبيتها - وحنا دايما نقول للاعبين لا تعصبون واحتفظوا بهدؤكم لأنه اللي يعصب دايما يخسر.. الكرة في مرمى نورية.. نورية تدخل ومعاها الكرة[1].

إن المهن المفيدة، وضعت للجمهور، بشكل واضح، ولكن المهن التي يشك بمنفعتها، لا تستطيع أن تبرز وجودها إلا بافتراض أن الجمهور إنما صنع من أجلها. ولكن، هذا الوهم بالذات هو في أساس الإحتفال. إن هزل أطباء موليير يأتي في معظمه من هنا، فهم يعاملون المريض وكأنه خلق من أجل الطبيب، وأن الطبيعة بالذات إنما خلقت كتابع للطب، وها هم أطباء الرشود في مسرحية (إذا طاح الجمل) يعاملون مشاري وكأنه خلق من أجلهم، فهو قد تلهى عن مشاري المريض بالحديث في التليفون، كما أن الدوام قد انتهى، فتنفجر غنيمة محاولة فك جمود مهنة الطبيب.

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٢.

غنيمة: يعن شتسوي فيه؟ بتطقه ـ بدال ما تعالج الناس وتخفف آلامهم تقعد تعصب عليهم وتخانقهم.. وين الإنسانية وين الرحمة.. واحنا جاينك لي عندك في المستشفى وكذي تعاملنا.

وحتى الحوار السابق، لم يتلبس الطبيب بعد جمود مهنته، وأليتها حتى ينظر الطبيب في الأشعة فيكتشف ان مشاري مصاب بالسرطان فيعلنها هكذا وببساطة، بشكل آلي،

طبيب ٢: لا حبيبي ـ هذا سرطان ـ شوفه شلون منتشر.

(لمشاري) قوم يايبا.. قوم واترك الخوف عنك وواجه الموقف بشجاعة.

مشاري: تقولي بموت وماتبني أخاف

طبيب: وشحقه تخاف إنت مو أول واحد ولا آخر واحد، بيموت، الموت مكتوب علينا كلنا.. إنت بتموت وأنا بموت والكلاب بتموت والقطاوة.. ماراح يبقى أحد.. الموت ما يعرف صغير أو كبير، وأنا داري إن كلامنا يألمك ـ لأنك تحب الحياة وكلنا نحب الحياة.. بس للأسف حب من طرف واحد[١].

إن الطبيب باندفاع آلي، قال كلاماً بحكم العادة، ربما لم يقصد قوله، لكنه الإندفاع المصاحب للتجمد الحرفي وآلية مكتسبة، فحدث تداخل بين الإنسان والحيوان (إنت بتموت، وأنا بموت، والكلاب والقطاوة.. كلامنا يألمك.. تحب الحياة من طرف واحد)، [٢]. إن الطبيب لا يشعر كما يشعر عامة الناس، فقد يتأثر الناس

(١) محمد الرشود، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٩، ص٣ ـ ٨.

(٢) المرجع السابق ص٨.

من معاناة المرضى للآلام، في حين يبدو ذلك للطبيب من لوازم المهنة، أو لوازم العمل[١].

إن الشخصيات هنا، شخصيات بشرية، بطريقة ظاهرة لا غموض فيها، ليست فوق مستوى البشر، ولا تحته، إنما في مستوى واحد مع عموم البشر، يتصرفون كما يتصرف الناس بعضهم مع البعض. إن هزل الكلام الخاص بالأطباء، متوافق في مجمله، مع هزل أفعالهم وأوضاعهم، وهنا تكون المهزلة، قد أدت جميع وظائفها تقريبا، من خلال ارتباطها بالطبقة الإجتماعية المعارضة. (لقد اتخذت منه سلاحا لنقد برجوازية (السلطة) بصفة خاصة، كما اتخذت منها وسيلة للتصحيح الإجتماعي وصيانة الأفكار والأشكال الثابته، والمستقره ضد عوامل الإبتداع والتصنع، والتنافر، التي أتى بها التغير السريع.)

وأخيرا فإن هذه البرجوازية المعارضة، تبتدع المهزلة لاثبات وجودها وكيانها الأجتماعي[٢]، وهذا ما أدركه، وما فعله الكاتب محمد الرشود.

إن نقل تعبير أو سلوك من مستوى إلى مستوى آخر، كنقل معاملة التلاميذ الصغار وتعليمهم عادة النظافة، إلى مستوى آخر مثل مستوى الوزراء والقواد، يثير الضحك والسخرية، في آن واحد، ففي المشهد الخامس من مسرحية (أزمة وتعدي) (قاعة اجتماعات.. يدخل الوزراء يتقدمهم طه يس رمضان، وطارق عزيز ولطيف نصيف ووزير الدفاع، ويفتشهم إثنان من الحرس الجمهوري، ويخلعان ساعاتهم.. ويجردونهم من المفاتيح والولاعات.. ثم يخلع الوزراء أحذيتهم، ويجلسون على الطاولة (ويدخل صدام).

---

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم، (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص٨٦.

(٢) د. ابراهيم غلوم، المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦) ص١٧.

أحد الحراس: بصوت عال) سيدي الرئيس (يقف الوزراء).

صدام يستعرض الوزراء وهم واقفين، الأول طه يس، يمد يديه إلى الأمام.

صدام: (يضربه على يديه) أظافرك طويلة طه..

طه: آسف سيدي

صدام: في الإجتماع الجاي أريد أشوفهم مقصوصين ومرتبين.

طه: أمرك سيدي.

صدام: (بغضب) وليش ما تسون الشيء من كيفكم: لازم اقول الك

طه: سيدي - إحنا ما نستغني عن توجيهاتك.

صدام: أشوف المنديل.

طه: يخرج المنديل..

صدام: إيه زين (يمر على طارق عزيز فيمد يديه.. ينظر صدام لشعره ويضحك).. (ينظر لمنديل لطيف ويشمه).

شنوهالريحة لطيف إنت صار لك كم يوم ما تسبحت.

لطيف: (بخجل) صار لي شهر سيدي.

صدام: وليش إنت وصخ.. ليش ما تتسبح.. أكو نقص في المياه عندنا نهرين بالعراق.. طب بواحد منهم [(١)].

لقد عرضت المسرحية بالقاهرة أثناء فترة الغزو العراقي للكويت، وقبل

(١) محمد الرشود، مسرحية أزمة وتعدي، نسخة بالآلة الكاتبة، القاهرة، يناير ١٩٩١، ص ٢٧، ٢٨.

الضربة الجوية.. وقد لوحظ أن الفكاهة ـ في أثناء الحروب وأوقات الأزمات السياسية ـ سرعان ما تصبح بمثابة السلاح الذي تستخدمه الشعوب في محاربة العدو، وفي التصدي لمواجهة العدوان، كما لوحظ أنها تساعد على التوحيد بين طوائف الشعب المختلفة، وطبقات المجتمع المتباينة، حيث يختفي ضحك التهكم والسخرية، من الأقليات، كما يختفي ضحك العداوة والإزدراء بين أبناء الطبقة الواحدة وغيرها من الطبقات [1].

وقد لاحظ مارسيل بانويل أن المسرح الهزلي يلقى الكثير من النجاح إبان الحرب على وجه الخصوص حتى أن بعض المسرحيات التي كان النقاد يعدونها في زمن السلم ساقطة أو غير موفقة، قد تلقى استحسان الجمهور في زمن الحرب، أو في عهود الإضطرابات وربما كان السبب في ذلك هو آن النظارة إبان الأزمات والحروب يكونون بمثابة موجودات ضعيفة متهالكة إنهكها القلق والهم.. الخ، فالجمهور في تلك الفترات يكون في العادة متواضعا قليل المطالب جم التسامح، ونظرا لأنه قد فقد ثقته في نفسه، فإنه يجد سعادة قصوى في آن يستشعر سموه أوتفوقه على أي جمهور آخر، أو على أية مجموعة أخرى من الناس مهما كان من وضاعة شأنها [2].

وعلى الرغم من أن «العدو المشترك» هو الذي يصبح إبان الحرب، موضع سخرية الشعب، ومثار نكاته وفكاهاته ونوادره إلا أن الملاحظ بصفة عامة أن هذه الفكاهات قلما تميل إلى تصوير العدو بصورة الخصم الضعيف الذي لا حول له ولا طول، خشية أن تسري بين أفراد الجمهور روح الإستهتار، فتضعف المقاومة الشعبية، وتفتر الجهود[3].

---

(١) جلال العشري، الضحك فلسفة وفن، (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩) ص ٣٠، ٣١.

(٢) سيكلوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص١١٣، ١١٤.

(٣) المرجع السابق، ص٥٠.

والحماة دائما في مسرح الرشود مصدر لا ينضب للهزل من خلال الزوج، زوج الإبنة، فمن قبل كان حارس المقابر صالح الكاشي يود لو أن يخدم حماته، أو يلمح بذلك، وبالطبع فإن خدماته بالذات في مسرحية (أرض وقرض) مرفوضة.. كذلك حافظ البنشرجي في مسرحية (لولاكي ٢,) دائما، ما تكون حماته مادة للهزل، ومصدرا للضحك، كنوع من العقاب اللاشعوري يصبه الزوج البنشرجي من خلال مفردات مهنته على حماته لمنعها من التدخل في حياته الأسرية.. وتلك قضية اجتماعية لا نشك في أهميتها.

فوزية: وانتي جدتي كل مرة يطق عليك بنجر

الجدة: والله من طيب أبوك.. أهو اللي سوى لي البنجر ذيك المرة، والله العالم إنه ما رقع التيوب عدل.

الأب: أنا اللي مارقعت التيوب عدل.. إنتي أول.. أكو تيوب في العالم يتحملك.

الجدة: الله واكبر عليك

الأب: أنا كم مرة قلت لك غيري توايرك.. هالتواير ما يقدرون يشيلونك ركبي تواير سكس ويل.. ياالله يتحملونك.

الجدة: مالت عليك يا البنشرجي.. أهو عند الناس بنشرجي ينفخ التواير ويفشهم.

الأب: والله يا عمتي إن ما سكتي لأفشك..

فوزية: يبا تكفي فشها.. خل أشوفها شلون تمشي وهي مفشوشة.

الأب: جدتكم صار فيها رجفة.. يبيلها ميزانية.

فايز: لا يبا.. يبيلها تبديل تواير.

الجدة: الشرهة مو عليكم.. الشرهة على أمكم.. اللي تشوفكم تتطنزون علي وراضية[1]..

فوزية: لا ما يتغشمر.. أهي طايحة فيه من الصبح وعلى الريج بنشرجي ميكانيكي.. أبو التواير.. أبو الدهن.. وإذا رد عليها زعلت خلها تزعل [2].

إن لكل مهنة خاصة، تعطي للذين يحبسون أنفسهم داخلها بعض العادات الفكرية والسلوكية، وبعض الخصوصيات في الشخصية، تجعلهم يتشابهون، فيما بينهم، وبما يتميزون عن غيرهم، وتتكون مجتمعات صغيرة، هكذا داخل المجتمع الكبير، ولاشك أنها تنتج عن تنظيم المجتمع بالذات، عموما، ومع ذلك فهي توشك أن هي انعزلت كثيرا، أن تضر بالألفة، ولكن الضحك.. وظيفته بالضبط أن يقمع الميول الحادة الإنفصالية، إن دوره يقوم على تصحيح الجمود وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع.. حتى تستدير الزوايا.. إنه الهزل المهني، وما يصاحبه من جمود مهني، الذي يحصرها داخل الكلام الخاص بها (بنشرجي - يطق - بنجر - تيوب - تواير - دهن - رجفة - ميزانية - ميكانيكي - السبير - دوس بريك - الجير - تخلط الدهن بالماء - موديل ماكينة - بطارية - إطار - جيكات - نفخ التواير - فش التواير إلخ..).

وعندما تتدخل الجدة في أمور الأسرة، محرضة ابنتها، على رفض أن يتحول

(١) محمد الرشود لولاكي ٢، نسخة بالآلة الكاتبة الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢، ص١٣، ١٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٤،١٣

بيتها إلى مخزن.

الجدة: الحوش متروس بضاعة والحين قلب غرفة الطعام، وسواها مخزن ولا تستبعدين إنه في يوم من الأيام يحط تورايره وجيكاته في غرفة النوم، راح تلقين نفسك نايمة والجيكات حواليك والتواير داير مدايرك، ويمكن بعد يشيل الخدات ويخليكم تتوسدون على البطاريات.

الأب: لا يبا خففي.. خففي.. دوسي بريك ووقفي عند حدك ترى إذا مادستي بريلك أتل سايد بريك واكسر الجير مالك ترى أنا سكت وايد عليك، بس أشوفك كل ما تشفطين أكثر وتغبرين علي.

الجدة: أشوفك قمت تخربط.. قمت تخلط الدهن مع الماي،

الأب: انتي أصلا انتهى موديلك ويبي لك تبديل ماكينة.. بس المشكلة اشلون يلقون ماكينة كبر ماكينتك بالسوق[1].

إن الهزل هنا، ربما يكون هزلا فجا، ولكنه يصبح أرق، عندما يتكشف عن خصوصيته في الشخصية، ويكشف بذات الوقت عن عادة مهنية لها ألفاظها الخاصة بمهنة البنشرجي، فالضحك هنا من شأنه أن يقمع الميول الحادة، تجاه الحماة، أن دور الضحك الهزلي المرتبط بالمهنة هنا، يقوم على تصحيح الجمود، وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع.. حتى تستدير الزوايا[2].

في المشهد الرابع من الفصل الثاني في مسرحية (لولاكي ٢)، شكل آخر للجمود الهزلي، هو ما يسميه برجسون الجمود المهني، إذ يحصر مدرس اللغة

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص٢٠.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص١١٥، ١١٦.

الإنجليزية، ومدرس اللغة العربية نفسيهما في الإطار الجامد لوظيفتيها كمدرسين، حتى تلاشى حركتهما الذاتية تماما.

الخادم: بابا مدرس الإنجليزي وصل.

الأب: خله يدش (يدخل مدرس الإنجليزي).

المدرس: هواريو.. إنشالله تكون فري جود.

الأب: هواريو إنت.. ها.. شخبار فوزية وذيو.

المدرس: بنتك شاطرة.. بيرفكت.. لكن.. لسانها فري لونج[1].

ويدخل مدرس اللغة العربية، وله طريقته وألفاظه وجموده المهني.

المدرس: السلام عليكم.. كيف حالكم.

الأب: أهلا بالأستاذ.. على فكرة اشلون فهود وفيوز معاك

المدرس: هؤلاء الأولاد مشاغبون ومهملون.. يحبون الفوضى ويعيشون العبث واللهو.. عقولهم مشتتة وأذهانهم مشوشة.. فتبالهم من فتيان عاقين عن المذاكرة منصرفين... ولكني لن أيأس.. سأحاول ولن أقول بس سأقف لهم بالمرصاد.. لأحقق المراد.. لأنهم فلذات الأكباد[2].

إن مدرس اللغة الإنجليزية ومنذ دخوله، وهو لم يكف عن الحديث بالإنجليزية المطعمة بالعربية، كما أن مدرس اللغة العربية لم يتخل عن مقتضيات مهنته كمدرس يتحدث الفصحى، ويصف اهمال الأولاد بالفصحى المسجوعة، رغم أنه لم

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص٥٦.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص٥٧.

يبدأ الدرس بعد.. إن مهنته معه في كل مكان وزمان، والواقع أن سجع مدرس العربية سجع مصنوع محافظة على الجرس اللغوي.. وعليه فإننا نسمع نغمتين متنافرتين أحداهما من مدرس الإنجليزية والأخرى من مدرس العربية.. إن هذا الجمود المهني، يحول شخصية المدرس الغارق في ألفاظ مهنته إلى شخصية هزلية لا تحيد عن إطار وظيفتها.

والبنشرجي (الأب) أيضا صاحب مهنة، ولها مصطلحاتها وجمودها المهني، فيستخدم ـ كشخصية هزلية ـ مصطلحات مهنته عند ابداء رأيه في وصف مدرس اللغة العربية لأبنائه، لتصبح لدينا ثلاث نغمات متباينة، نغمة مدرس الإنجليزية، ونغمة مدرس العربية ونغمة البنشرجي، ليتحول المشهد كله إلى ورشة ومدرسة، رغم أننا في منزل البنشرجي، خارج إطار المدرسة والورشة.

الأب: بس أستاذ هالله هالله بالدهن.. ترى السيارة ما تمشي إلا بالدهن وإذا ما حطيت لها دهن المكينة تنكسر.

المدرس: وما علاقة السيارة بموضوعنا وما دخل الدهن فيما نحن فيه لقد أتيت لأدرس أبنائك، ولم آت لأصب دهن في السيارات.

الأب: الدهن هو التشجيع.. التشجيع للأولاد.. مهم جدا مثل الدهن حق السيارة.. وإذا ما شجعت الأولاد ماراح يمشون عدل.

المدرس: أنا حاضر ـ ولن أبخل عليهم بالدهن.. أقصد التشجيع، بس المهم أنت لا تنسى البانزين ـ فأنا لا استطيع مواصلة السير بلا بنزين.

الأب: بانزين.. وشدخل البانزين في موضوعنا.

المدرس: البانزين هو النقود.. لقد درستهم عشرين حصة.. [1].

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص٥٧.

الأب: (بقهر) بمتين دينار.

قلنا إن لكل مهنة مصطلحاتها، فالدهن ـ عند البنشرجي، معادل للتشجيع، لكن آلا يفهم البنشرجي، معنى البنزين عندما طالبه المدرس بالبنزين، فهذا مستبعد، لأن البنزين هو الذي يسير السيارة والبنشرجي بالقطع يدرك هذا، لكنه ادعى الغباء بدليل آنه في آخر حواره، قال (بقهر) ميتين دينار.

ويبدو أن مصطلحات البنشرجية استهوت مدرس العربية فبرع فيها وظل يتحدث بها.

المدرس: نعم.. الحسابة تحسب والعداد مائتين [1].

ثمة علاقة وثيقة بين الفكاهة، وحس الحياة، فالضحك ينصب على كائنات حية تتبع قانونا آليا، يتمثل في جمود المهنة، وليس الضحك في هذا السياق فعلا جزئيا باديا للعيان، بل هوتتويج لحركة شعورية، وهو قمة موجبة حيوية مردها الشعور بامتلاك الموقف والتفوق على الآلية، والإختلال، وحتى الضحكة الخشنة في المحنة، قد تكون ومضة حيوية لتأكيد الذات، والوعي الجديد، كما ترى سوزان لانجر [2].

ولم يكن الضحك ذا وظيفة نفسية هامة، فحسب لتحقيق التوازن العاطفي لدى الفرد، بل إن وظيفته تجاوزت ذلك إلى تحقيق نوع من التكامل النفسي، والإجتماعي في الوقت نفسه، فالضحك بمقدار ماله من وظيفة نفسية، له دلالته الإجتماعية.

ولما كانت الكوميديا بأنواعها، تعبيرا عن انعدام التكيف أو سوء التوافق، فهي

---

(١) مسرحية لولاكي2، مرجع سابق، ص٥٨.

(٢) إبراهيم فتحي، عالم كوره كوره، مجلة المسرح، العدد الرابع، ديسمبر ١٩٨٧، ص٩٢.

في صميمها ذات دلالة اجتماعية ونفسية كما سبق أن قلنا، لأن ما يضحكنا لدى الفرد، هو سوء توافقه مع الظروف الإجتماعية، وخروجه على المألوف العام ـ الجمود المهني ـ وليس الضحك هنا سوى المظهر الذي نعبر به عن حكمنا على ذلك الفرد بسوء التكيف، وعدم التوافق، وفقدان الروح الجماعية ـ إذ حصر نفسه في إطار آلية مهنته فقط ـ ومن هنا كان الضحك بمثابة العقوبة الإجتماعية التي يفرضها المجتمع على ضحايا التكيف والتوافق والإحساس الجمعي العام[1].

في معظم أعمال الرشود، لا نجد وظيفة للمرأة خارج المنزل إلا في مسرحيات: لولاكي (خياطة وصاحبة مشغل) ـ وأم علي (بائعة جواتي، ثم عضوة بمجلس الأمة) هذا إلى جانب شخصية (الخاطبة) في مسرحية (يا معيريس)، ومسرحية (أرض وقرض)، وقد جاء ذكر للمدرسة في مسرحية (لولاكي ٢). والواقع أن ما ذكر من مهن أو أعمال للمرأة، إنما جاء بقصد الإضحاك في المناطق الهزلية من المسرحيات الكوميدية، كما سبق أن طبقنا ذلك عمليا على النصوص المسرحية، وقد لا نستبعد أن المؤلف ـ ومن قبله، الضويحي (كازينو أم عنبر، وروزنامة) ـ قد نظر نظرة ساخرة من تهافت المرأة على التجارة استجلابا للمال وشغلا للفراغ، وهي في سبيل ذلك قد لا تتوقف عند حد.

علي: والله يما انتي مشهورة.. أشوف كل أهل المنطقة يعرفونك.

أبو علي: لأنه أمك بياعة تدش كل بيت.

أم علي: أنا ملبسة كل أهل المنطقة جواتي.. الله وكيلك. من كثر ما بعت لهم أعرف كم أرقام ريولهم [2].

---

(١) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص٦ ـ ١١.

(٢) محمد الرشود، مسرحية انتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٣، ص١٠.

يقول برجسون: أن المهن المفيدة وضعت للجمهور، بشكل جلي، ولكن المهن التي يشك بمنفعتها، لا تستطيع أن تبرز وجودها إلا بافتراض أن الجمهور إنما صنع من آجلها.. فألأطباء يعاملون المريض وكأنه خلق من آجل الطبيب، والناس خلقوا ليلبسوا جواتي أم علي، والتي تعرف مقاسات كل الأرجل، بل وتعرف شخصية الإنسان من جوتيه.

أم علي: يعني من جوتيك أعرف شخصيتك وشلون تفكر يعني الريال اللي يلبس جوتي لميع تلقاه طريجعي وطبقة كادحة.. واللي يلبس جواتي ماركات هذا يحب المظاهر.. واللي عليه نعال تيديه هذا إنسان يحب الأصالة ومتمسك بالتقاليد.. والجوتي بوخيط تلقاه يحب التعقيد والنجرة، وجوتي التنته معناه إنسان بسيط وحياته سهالة[١].

نعتقد أن الهزل هنا إنما جاء نتيجة حصر المتكلم في حدود مهنة بيع الجواتي (اللميع ـ ماركات ـ جواتي ـ تيديه ـ بوخيط ـ جوتي التنته) من ناحية، ونقل لغة الحرفة من تعبير ينطبق على الجواتي، إلى تعبير دال على صفات ومزاج الإنسان، أي نقل لغة الحرفة إلى العلاقات الإنسانية، ومن هنا حدث الهزل، الذي اتخذ وسيلة للتصحيح الإجتماعي، وصيانة الأفكار والأشكال الثابتة المستقرة ضد خدش عوامل الإبتداع والتصنع والتنافر، التي أتى بها التغير السريع ـ وآخيرا فإن هذه (البرجوازية المعارضة) تبتدع المهزلة لإثبات وجودها، وكيانها الإجتماعي [٢].

ويعتقد د. إبراهيم غلوم أن إقرار النظام الديمقراطي في مجتمع الكويت، يمثل

---

(١) مسرحية انتخبوا آم علي، مرجع سابق، ص٢٨.

(٢) المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص١٧.

عاملا أساسيا في تمثل الوعي الجمعي للمضمون الديمقراطي، وترسبه في خلق التجربة المسرحية، وخاصة تجربة فن المهزلة، لأن هذا النظام من شأنه أن يطلق حرية الفرد، ويفتح لها المجال للمشاركة الواعية في التغير.

الضحك الناشيء من المظاهر المادية:

إن الإنسان البدائي يضحك في العادة من عيوب الآخرين الجسمية ونقائصهم الخلقية، وعاهاتهم الموروثة، بينما نجد في المجتمعات الراقية أن من شأن التربية الأخلاقية والتنشئة الإجتماعية أن تعملا على نهي الفرد عن الضحك لمثل هذه العيوب الجسمية أو العاهات الموروثة[1].

واللمز يتناول بالذم المظاهر الجسمانية للأشخاص، ويغلو في ذلك أحيانا بقسوة لا رحمة فيها، والقاعدة في مثل تلك الأعمال، إن الطبع الذي يثير فينا الضحك، هو تصلب ضد الحياة الإجتماعية، أو تشويه خلقي، وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التي نلاحظها في الناس هي التي تكون موضوعا للملهاة، وفي هذا الرأي جانب كبير من الصواب، بيد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة سهلة، ومن الصعب رسمها وتعيينها، وهي تختلف من بيئة إلى أخرى حسب إصطلاحات المجتمعات المتباينة[2] . ويحسم الارديس نيكول الأمر برفضه الحاد أي ضحك ينشأ عن المظاهر المادية الجسمانية، فيقول: (ليس بخفي أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أحط ألوان الضحك الممكنة، فالممثل الهزلي بصالات الطرب، والمهرج في السيرك، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة، وطريقة الحط من المقام تتيح الفرصة

(١) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

للعاهات البدنية ذات النمط المضحك)[1] كعين الشاب الرامشة - في اللوحة السادسة (في الكازينو) في مسرحية يا معيريس، (يدخل شاب يجلس بمفرده على إحدى الطاولات وهو مصاب بمرض في عينه اليسرى، فهي تغمر بطريقة لا إرادية). مما يسبب المشاكل مع جرسون الكازينو أبو أحمد:

أبو أحمد: إذا بدك إياني ناديني بلسانك أو على الأقل أشر لي بايدك مش تغمز

الشاب: أنا مو قاصد أغمز.. هذا شيء غصبن علي.. أعصاب عيني تعبانة وعلى شان كذي تلقى عيني تغمز بروحها[2].

إن عين الشاب الرامشة، قد أثارت الإبتسام فقط، فقد مر الموقف بسلام لكن في نفس المشهد، تحدث مشاجرة كبيرة، ومفارقة كبيرة أيضا، فالشاب الرامش أوقعه سوء حظه في مواجهة خالد (الشكاك) وخطيبته.

(يأتي الشاب الأول الذي يغمض بعينه، ويجلس على الطاولة القريبة من خالد، ويدخل أبو أحمد، ويقدم الطلبات للشاب، ولخالد ولخطيبته، ثم يخرج) (خالد يلتفت على هذا الشاب فيجده يغمز بعينه، فتجتاحه موجة غضب داخلية ويتنفس بقوة ويدير وجهه، فيلتفت لخطيبته ثم ينظر للشاب مرة أخرى، فيجده يغمز ثانية).

خالد: احترم نفسك عيب.

الشاب: أنا

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص٣٠٥.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٤٩,٥٠.

خالد: أنت تدري شمسوي بس خلك آدمي واحترم نفسك[1]

وتحدث المشاجرة، والمفارقة، ويتفجر الضحك.

في المشهد الأخير من نفس المسرحية، تحدث مفارقة مضحكة، عندما تدخل إمرأة سمينة وقبيحة، وتظن أن سعد هو فهد، الذي نشر إعلانا يطلب فيه عروسا... وينتهي الأمر، بأن يهرب سعد، وتجري الفتاة السمينة القبيحة خلفه، مما يثير الضحك لسببين أولها: أنها قبيحة، ولا يقبل أحد بزواجها، لضخامتها، وثانيهما: المفارقة، في الخلط بين سعد وفهد، فهي لا تعرف، والجمهور يعرف، ومن خلال المعرفة والجهل تحدث المفارقة، المصحوبة بالضحك.

وفي المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية (لولاكي ٢)، تكون الجدة / الحماة، السمينة، بمثابة المصدر الأساسي للسخرية والإضحاك، من خلال صيغ المبالغة الآتية:

الأب: أنا كم مرة قلت لك غيري توايرك.. ها التواير ما يقدرون يشيلونك ركبي توايرسكس ويل يالله يتحملونك... أكو تيوب بالعالم يتحملك[2]... ..

فوزية: يبا تكفى فشها.. خل أشوفها شلون تمشي وهي مفشوشة[3].

فايز: .. ... لو منقلبة إنجان شيقومها.. مابقومنها إلا بعد أسبوع[4].

الأب: ... ... بس المشكلة إشلون يلقون مكينة كبر مكينتك بالسوق[5].

---

(١) مسرحية يا معيريس ، مرجع سابق ص ٥٢.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢، ص ١٣.

(٣) المرجع السابق ص ١٤.

(٤) المرجع السابق ص ١٨.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٠.

على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك، مصدر لا يلجأ إليه الكتاب إلا في ندرة شديدة، ليس بسبب مافيه من سذاجة، بل بدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية،.. والواقع أننا لا نضحك على مجرد هذه التشوهات البدنية، بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التي نراها نتيجة لأعمالهم العقلية أو نتيجة لعاداتهم البلهاء[1].

فالشاب الرامش عادة ما يجهل عيبه، كما أن الحماة الضخمة لا تعتبر ذلك عيبا، فتصدر في أقوالها وأفعالها دون وعي منها، بما ترتكب من أخطاء. وهذا النوع من التصلب يأتي من إهمال النظر إلى المجتمع[2]، وإلى ذات الشخص، حتى يعرف كيف يتلائم مع غيره.

إن عدم الملاءمة الطبيعية هي أيضا مصدر خصب للضحك الخشن بمقدار كبير، فالضحك.. أو الإبتسامة تنشأ من منظر الحماة الضخمة، ومع ذلك فهي لا تكف عن التدخل في حياة إبنتها. مما يغضب زوجها، وأولاده ولعل ضحك الأبناء، وضحك الجمهور، على مثل تلك التدخلات التي تقوم بها الحماة، كنوع من العقاب الإجتماعي.

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٣٠٦.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٦.

الفصل السابع

كوميديا الموقف

لاشك أن الكوميديا النابعة من الموقف والتي تعتمد أساسا على المفارقة، تعد من أرقى ألوان الكوميديا.

والمفارقة وسيلة لفظية أو فعلية، يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات، ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع العربي، ولكنهما لا يتطابقان.

١ - المفارقة اللفظية تعبير عن معنى يستهدفه المتكلم، ولكنه يختلف عن المعنى الخارجي، أو الظاهري الذي يبديه.

٢ - المفارقة الدرامية.. موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، ومن ثم تتصرف بطريقة لا تتفق تماما مع الظروف القائمة، أو تتوقع من القدر عكس ما يخبئه في طياته، أو تقول شيئا، تتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية، ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماما.

وعلى أية حال فإن المفارقة الدرامية ببساطة - هي ما يعرفه المتفرج من حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات الماثلة فوق خشبة المسرح. وكما تقع المفارقة - بأنواعها - في المأساة، تقع أيضا في الملهاة.

وعندما يستخدم مصطلح المفارقة، في سياق الحديث عن الملهاة، فهو يشير إلى نغمة ملهوية خاصة، تنحو تجاه الهجاء، والسخرية، ولكنها - بوجه عام - أقل حدة وصرامة في عرضها لنقاط الضعف في الإنسان[1].

فالمفارقة الكوميدية إذن وسيلة لممارسة طبيعة التهكم والسخرية أو تحقيق

---

(١) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: مصطلح رقم ٥٥٦)

نزعة الإستعلاء، أو إثارة مشاعر التعاطف مع الآخرين ممن أوقعهم سوء الحظ، أو ضعف التكوين الشخصي في محنة وبلاء.. وعليه فإن المفارقة الساخرة تعمل على تعرية النفس الإنسانية، إما بقصد التهكم والسخرية أو بغية النقد والتوجيه(١).

ولقد إتجهت الكوميديا الحديثة نحو المفارقات الداخلية التي أصبحت مادة صالحة للكوميديا، مثلما هي صالحة للتراجيديا، والفارق هو أن التوفيق بينها في الكوميديا، يؤدي إلى نهاية سعيدة، تؤكد طاقة الإنسان وإنتصار إنسانيته(٢)، أما في التراجيديا - حيث الخطأ التراجيدي -فإنها تنتهي بهزيمة مؤقتة للفرد.

إن فكاهة الموقف قد تغمر الشخصية، بحيث تثير الضحك دون وعي.. أي أننا نضحك منها بسبب تكوينها الخاص، وليس لأنها تسلينا(٣)، وليس من الضروري أن يعتمد الموقف على الشخصية، ولكن يجب أن يكشف عنها(٤).

ويرى هوارس أن السبب في الضحك في كل حالة، إنما ينشأ ببساطة من الإحساس المفاجيء بعدم الملاءمة بين مفهوم ما، والأشياء الحقيقية التي ترتبط بهذا المفهوم في العقل... فكل ألوان الضحك إذن تحدث مفارقة ما، أي تقع بسبب مشابهة غير متوقعة سواء عبر عن ذلك في كلمات أو أحداث(٥).

ففي مسرحية (يا معيريس)، - في المقدمة - يدخل رجل سكران لا يستطيع

(١) د. عبدالحميد شيحة، المفارقة المسرحية بين النظرية والتطبيق، مجلة المسرح، العددان ٢٥، ٢٦، ديسمبر ٩٠، يناير ١٩٩١، ص ٢.

(٢) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص ٤٥.

(٣) د. نبيل راغب، مسرح التحولات الإجتماعية في الستينات، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠)، ص ١٣٦.

(٤) ل. ج. بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤) ص ٥٧.

(٥) و. د. هوارس، الكوميديا بين النظرية والتطبيق، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٦، السنة الأولى، نوفمبر ١٩٨١، ص ٦١.

الوقوف على رجليه وبيده كيس، تسنده إمرأة ويسيران باتجاه النادي الليلي وخلفهما شابان في مقتبل العمر.

الشاب ١: شرايك نقعد هني نتطمش عليهم وهم داشين وطالعين.. تراها وناسة.

الشاب ٢: اي والله وانت صاح طماشة ببلاش (يجلسان على الأرض).

يمر رجل وامرأة، ويحسبانهما فقراء، فيمد الرجل يده في جيبه ويخرج نقودا ويضعها في حضن أحدهما.. والشابان في ذهول[١].

ففي الوقت الذي يجلس فيه الشابان للسخرية من الرجل السكران ومن معه، إذ بالموقف ينقلب لنسخر نحن المشاهدون من سلوك الشابين، وما حدث لهما، فالرجل يظن أنهما من الفقراء يستحقان العطف والإحسان، على الرغم من أن جلوسهما لم يكن إطلاقا من أجل تلقي الصدقات، فتحدث المفارقة من خلال الموقف، وينفجر الضحك.. وكأنه ضحك لتأديب الشابين على سلوكهما الشقي. (ويكفي أن الفكاهة الجادة تدفع الإنسان إلى الضحك من نفسه في تسامح وتواضع يزيلان كل أثر للإدعاء والفخر الزائف والكبرياء الكاذب، بحيث يرى نفسه على حقيقتها.. ولا توجد رسالة أسمى للفكاهة الجادة عندما تساعد الإنسان على أن يدرك حقيقة وجوده وكيانه بعيدا عن كل القشور والأقنعة الزائفة التي يفرضها الوجود الإجتماعي ومعاملة الآخرين[٢].

في اللوحة التاسعة من المسرحية - يا معيريس - يكون فهد قد نشر إعلانا بالصحف طالبا الزواج، ذاكرا مواصفاته ومواصفات من ترغب في الإقتران به، وعندما يدق جرس التليفون في الكازينو - حيث تعود الجلوس، ينهض سعد صديق

---

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٣، ٤

(٢) مسرح التحولات الإجتماعية في الستينيات، مرجع سابق، ص ١٣٥.

فهد ليرد على التليفون، (وفي نفس الوقت تدخل إمرأة سمينة وقبيحة

فتقول: لو سمحت وين فهد؟

فهد: ليش

الفتاة: أنا قريت الإعلان، وحبيت أشوفه وأتعرف عليه (سعد يرد على التليفون) فيقول: أي نعم أنا فهد... فيؤشر فهد على سعد قائلا لها

هذا فهد:... ولد طيب وابن حلال.. يعجبك

الفتاة: أهو عاجبني.. بس عاد على الله أعجبه[١].

وتحدث المفارقة من خلال الموقف، حيث لا يعرف سعد عما حدث بين فهد والمرأة شيئا، كما أن المرأة الراغبة في الزواج على يقين أن سعد، هو فهد، لأنه قال في التليفون... (أي نعم أنا فهد)، ثم أن فهد قد أكد لها مؤشرا، أنه فهد (هذا فهد).. والجمهور يعرف حقيقة الموقف الذي يبقى مجهولا للفتاة ولسعد، (المعرفة والجهل) فتحدث المفارقة.

الفتاة: أنا من قريت الإعلان.. قلت هذا هو شريك حياتي - هذا هو الإنسان اللي أنا أحلم فيه.

سعد: أنا.. أنا مو أنا.. أنا مو فهد.

الفتاة: (تقترب منه) لأ.. انت فهد.. توك قلت في التليفون.. أنا فهد شحقه تستحي.. لا تستحي مني أنا موافقة.. موافقة إني أتزوجك[٢].

---

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٧٥,٧٤.

ولا ينقذ سعد من الموقف إلا الهرب.

إن التغيير الذي يتأتى من هذا الموقف، مباشر، يتقبله الإنسان، كوسيلة للترفيه والإضحاك - هذا في الظاهر - أما جوهر العمل وغايته فهو التغيير الذي يجعل الإنسان المشاهد، لا يقبل أن يكون صورة من الذي رآه وسخر منه.

وفي نفس المشهد، تحدث مفارقة كوميدية كاملة - لكن بشكل عكسي.. فعندما يتحدث فهد نفسه في التليفون أيضا - (تدخل إمرأة جميلة جدا) تسأل ـ وبعد ان تلقى بتحيتها ـ عن فهد ودون ان ينظر اليها - ولا أعرف السبب - يجيبها فهد، بأن فهد غير موجود ولا يعرف متى يأتي، وعندما يلتفت إليها فجأة يجدها في غاية الجمال، فتتغير لهجته، مرحبا ويعرفها بنفسه أنه فهد، ويعتذر عن إنشغاله بالتليفون.. وبعد الضيافة والتعارف، والسؤال عن العمر والمعرفة بقيادة السيارة، وعما إذا كانت تجيد الطهي.

المرأة: كل شغل البيت أقوم فيه بروحي.. أطبخ واغسل وأخم، ابوي ياب لنا خدامة بس أنا ما اعتمد عليها

فهد: الله يعطيك العافية.. صج انك مرة... وينك انتي من زمان ووينى عنك.. بس تسلم لي يا سعد.. يا أبو الأفكار

وتحدث المفارقة، وينقلب الموقف تماما عندما يدخل أولادها، إذ تأخرت أمهم عليهم كثيرا.

المرأة: (تنهض) هم عيالي.. طلقني.. وقلهم علي وراح تزوج

فهد: (مأخوذا) كلهم عيالك..

المرأة: .. أي.. كلهم.. (موجهة حديثها للأطفال) سلموا على عمكم

(يتجه الأطفال إليه فيهرب منهم).. لحقوه.. هذا أبوكم الجديد)

(يلحقه الأطفال والمرأة معهم، وينزلون من الخشبة ويجرون وسط الصالة بين الجمهور إلى أن يخرجوا من باب الصالة والأطفال يصيحون)[1]

إن المفارقة الكوميدية في المشهد السابق حدثت على مرحلتين: الأولى عندما أنكر فهد، أنه موجود، ثم غير موقفه عندما شاهد جمال المرأة، التي يتعرف عليها ويمني نفسه بزوجة مثالية وجميلة، ثم ينقلب الموقف في المرحلة الثانية، عندما يعرف أنها مطلقة ولديها عدد لا بأس به من الأطفال.

وأعتقد أن المفارقة هنا عميقة وذكية لأن الجمهور قد شارك أيضا في الجهل بمعرفة هوية المرأة، إذ إتضح لفهد وللجمهور أنها مطلقة ولديها أطفال، وهنا يكمن عمق المفارقة التي تثير الضحك، المشترك، ضحك على ما حدث لفهد وضحك، لأنهم - رغم جهلهم أيضا - لم يحدث لهم ما حدث لفهد على المستوى الدرامي أثناء العرض المسرحي.

وأعتقد أن هذا الموقف قد نبع من البناء الدرامي للعمل المسرحي، فكان تأثيره مزدوجا (للبطل والجمهور) - كدعوة للتفكير في المطروح. لأن الكوميديا من بين سائر فنون الضحك جميعا، هي التي تقابل حالة الإدراك من حيث إعتمادها على العقل، ومخاطبتها للوعي أكثر من إعتمادها على العاطفة، ومخاطبتها للوجدان ومن ثم فهي فن عقلي يعتمد كغيره من الفنون على الخلق والإبداع، حيث يتمثل الهدف الأسمى في محاولة التغيير والرفض.

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، وفي المشهد الأول، يتوقع خالد عندما يسأل سلوى إبنة خاله - وخطيبته المرشحة - عما إذا كانت تحبه؟ ويتوقع أن تجيبه

---

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٧٧.

بالإيجاب، لكنها، تجيبه بخبث

سلوى: (بخبث) طبعا أحبك.. انت ولد عمتي وأنا رابية معاك وهم أحب عمتي وخالتي، وعيالها.. وعمي وعياله.. أحبكم كلكم.

خالد: (غاضبا) مو قصدي تحبيني كذي.. قصدي تحبيني؟

سلوى: (بخبث) وشحقه أكرهك.. أنت ولد عمتي لازم أحبك أنا أحب كل الناس، وما عمري اكره أحد[1].

وتكمن المفارقة (لفظيا) في توقع خالد إجابة لم تحدث.. تعرفها سلوى لكنها تزوغ من الإجابة، إنه صراع المعرفة والجهل.. فتنبع الكوميديا وما يصاحبها من ضحك.. إن المشهد هنا، يقترب من نوعية الملاهي الخفيفة البسيطة التي «تستهدف بعث أحاسيس الفرح والإنبساط في نفسية المشاهد، إنها تمتعه في خفة، ولا تحاول أن تهز مشاعره العميقة.. أما من الناحية الحرفية فهي لا تتعمق تصوير الشخصيات - في هذا الموقف - ولا فلسفة الأحداث، ولا تثقل الكلمات بالمعاني الكبيرة، ولا حتى بالفكاهة الذهنية[2].

وتنبع المفارقة من الموقف الدرامي، بين خالد، وخاله أثناء الحديث عن أهمية العقال - في المشهد الثالث من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) إذ يخلق خالد الموقف بأسئلته المنطقية التي تضع الخال في حرج مضحك.

خالد: وشنهي علاقة العقال بالرجولة؟

الخال: علاقة كبيرة.. العقال دلالة على الرجولة.. واللي ما يلبس العقال مورجال.

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٨،٧.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ٥٧٥.

خالد: يعني يا خالي لو هب ريح قوي وطيح عقالي من راسي، هل معنى هذا إن رجولتي طاحت[1].

ويستمر تصاعد الموقف والحصار بالسؤال تلو السؤال، حتى يبادر خالد بالسؤال

خالد: (يأخذ العقال.. وينظر إليه باسما ويضعه على رأسه) والحين يا خالي شرايك رجال؟

الخال: اي.. الحين ماشاء الله عليك رجال

خالد: (يرفع العقال عن رأسه) وكذي

الخال: (غاضبا) لا.. لا منت رجال

خالد: (يأخذ العقال ويلبسه مائلا.. نصفه على رأسه ونصفه على أذنه) وكذي شلون - أظن نص رجال

الخال: لا المسألة زادت عن حدها (ينهض غاضبا)[2].

إن روح الفكاهة هنا، تكمن في المفارقات، وفي الأشياء المتناقضة سواء كانت فينا أنفسنا، أو بين شخصيتين مختلفتين[3]، أو جيلين يختلفان في طرائق التفكير والسلوك، والواقع فإن المفارقة هنا مفارقة سلوكية، تُطرح في مقولة تنطوي على مقومات إنكارها ونفيها بصورة ساخرة[4]، يفندها خالد أمام خاله.

والواقع فإن ملهاة السلوك - في الموقف السابق - تبدو ذهنية، تناقش العقل عن طريق المنطق، وتهتم بعرض الشخصية المتكلفة - كالخال - مثلا، وتناقش قضية واقعية في فترات التغير الحضاري - كقضية إرتداء العقال وإرتباطه بالرجولة.. كما

(١)، (٢) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق ص١١.

(٣) المسرحية نشأتها - تاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

(٤) د. عبدالحميد شيحة، المفارقة المسرحية بين النظرية والتطبيق، مجلة المسرح، العددان ٢٥، ٢٦، دسمبر ١٩٩٠، يناير ١٩٩١، ص ٣.

أن موضوعها مستمد من الحياة الإجتماعية في ذات العصر.. باختصار يمكن القول، إن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع إجتماعية معينة، يمكن مناقشتها عن طريق التفهم والحوار العقلي والمنطقي، ومن ثم يكن التوصل إلى التآلف والتوافق.

في المشهد السابع، تبدو مفارقة الموقف، المبني على التناقض في السلوك لدى الشخصيات، إذ يجلس الموظفون أثناء العمل لسماع ما يطلبه المستمعون، لا يفعلون شيئا سوى قراءة الصحف، وحياكة القماش والحديث بالتليفون، وعندما يدخل الرجل لإنهاء معاملته، كل يؤشر له بالإنتظار رغم أنهم غير مشغولين بشى يخص العمل... وعندما يحتج صاحب المعاملة، يهدده علي قائلا:

علي: اسمع يا أخ انت الحين قاعد تضيع وقتنا.. وقتنا مو ملكنا وقتنا ملك الدولة.. وإذا طولتها.. فأنا باتهمك بتضييع وقت الدولة وإهانة موظف أثناء تأديته لعمله[١].

إن الكوميديا هنا.. في الموقف السابق، تقوم على أساس صراع ينبع من إساءة فهم الإنسان لنوازعه وطبيعته، ومن ثم التناقض بين ما يريده حقا وما يفعله، أو ما يقوله ويتصور أنه يريده، وبين ما يريده حقا، أو بين ما يقوله وبين ما يفعله، مما يهز شبكة العلاقات البشرية في المجتمع، ويعرضها للخطر في لحظة من اللحظات.. ومن ثم فإن الكوميديا تفترض إمكانية التآلف والتوافق في النهاية، إذ بذل الانسان من الجهد ما يجعله يحدث التغيير المطلوب...[٢]، وبالقطع نحن كمشاهدين لا نرحب أن نكون في أي من الموقفين، موقف الموظفين، أو موقف المراجع المقهور، فيحدث نوع من الإستعلاء على الموقف.

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التتنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٣.
(٢) فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٧٦.

في التخيل الأول لمسرحية (مصارعة حرة)، (يفتح الشباك بطريقة عنيفة، وبعد عدة محاولات لفتحه، يطل شخص بنفس هيئة وملابس الفراشة بطريقة تنم عن التلصص والخوف - يصعد الشباك وينزل على الأرض... يتلفت يمينا وشمالا.. فينطلق صوت المذياع).

المذيع: لحظة من فضلك... (فيبدو على الفراشة الخوف والذعر..)

برنامج يومي نقدمه لكم صبيحة كل يوم (ثم موسيقى)[1]

في المشهد السابق، يلجأ محمد الرشود لإيجاد نوع من الكوميديا عن طريق الموقف، بشكل غير مباشر، وفي توقيت محسوب وللحظات محددة، هي المساحة الزمنية التي إستغرقت الجملة (لحظة من فضلك). فرد الفعل بالنسبة للفراشة كان مفاجئاً لأنه قبل أن يدخل كان متأكدا أنه لا يوجد أحد سواه، إذن فالصوت كان مفاجئا له، وبمثابة المجهول، الذي يعلم المشاهد حقيقته مسبقا[2] - (عبدالله يفتح الراديو فينبعث منه موسيقى خفيفة... يخرج مسرعا، فترتفع الموسيقى)[3] - مما يثير ضحك المشاهد الذي توقع ما لم تتوقعه شخصية الفراشة، فالضحك هنا ضحك الدهشة والمفاجأة.

في نفس التخيل الأول، يقوم بطلنا المغترب إجتماعيا - عبدالله - بعمل تمارين الصباح، يحطم الكاتب محمد الرشود، كل الأطر الواقعية المتعارف عليها من أجل إحداث ما يمكن أن يسمى بالدهشة الكوميدية من خلال الموقف لدى المتفرج، فهو يجعل المذيع - بالراديو - يتبادل الحديث مع عبدالله، الأمر الذي يخرج عن

(١) محمد الرشود، مسرحية مصارعة حرة، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧، ص ٥.

(٢) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٣) مسرحية مصارعة حرة مرجع سابق ، ص ٥ .

نطاق المعقول.

المذيع: قف ثابتا على الأرض (يقف عبدالله ثابتا ويشترك معه الفراشة والثور ويؤديان نفس الحركات التي يؤديها عبدالله).. إرفع رجلك اليمنى (يرفع رجله اليمنى)... إرفع رجلك اليسرى (عبدالله مندهشا ثم يضحك)

عبدالله: لا أستطيع سوف أسقط.

المذيع: ارفع رجلك اليسرى يا خواف[1].

إن الهدف من تلك الإفتتاحية الكوميدية من خلال الموقف، ربما ترهص بمواقف أكثر عبثية، سيعيشها البطل ويعانيها من خلال تطور الحدث الدرامي.

ومما يؤكد كوميديا هذا الموقف ويعمقه، مشاركة الثور والفراشة في أداء نفس الحركات الرياضية مع عبدالله بطريقة آلية خالية تماما من التفكير مما يجعل الخط الكوميدي واضحا تماما[2].

المذيع: والآن استراحة قصيرة.. (ويبث الراديو أغنية معينة خفيفة)

(وينهض عبدالله لاهثا.. ويجلس على الكنبة التي يجلس عليها الثور.. ماسحا عرقه بيديه، ثم ينهض الفراشة ويرقص على أنغام الأغنية ويشاركه الثور في الرقص.. وعبدالله لا يبدو عليه أنه يشاهده)[3].

وتنبع المفارقة الكوميدية هنا من أن عبدالله، لا يرى ما يراه الجمهور... والواقع فإن عبدالله هنا في مواقفه، ومفارقاته، يفجر نوعا من كوميديا الأمزجة - إن جاز التعبير

(١) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ٧.
(٢) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٠٧.
(٣) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ٨.

- وهي التي يعتمد الحدث الدرامي فيها على تصوير شخصية ذات مزاج خاص، أو خاصية بعينها..، ومن ثم فإن سلوك الشخصية يأتي في نوعيته مطابقا لهذا المزاج[1].

(ما فائدة أن يكون الجسم نظيفا والروح تمتلىء بالقذارة والحقد.. وما جدوى أن يكون الجسم ناصع البياض والقلب أسود .. (طرقات على الباب)..

عبدالله: (يستمر الطرق) لن أفتح.. لقد وصدت بابي في وجوهكم

.... سيظل هذا الباب موصداً أمام الناس[2].

وتنبع كوميديا الموقف من المفارقة التي تحدث، إذ يسمع حوار الثور والفراشة، ولا يراهما، في الوقت الذي يراهم الجمهور.

عبدالله: أوه... لقد عدتم لإزعاجي مرة أخرى.. ما الذي جاء بكما.. ألم أطردكما البارحة؟

الفراشة: ولكن أين نذهب حرام عليك تشردنا

عبدالله: إبحثا لكما عن شخص أخر غيري.. يالله.

الثور: كيف.. لا نستطيع.. نحن أفكارك ولا نستطيع مغادرتك[3].

إن طرفا الخير والشر، كما يجسدهما محمد الرشود صوتا وصورة، أمام المشاهد.. رغم ذلك فإن عبدالله هو الوحيد الذي يسمعهما دون أن يراهما - في بعض الأوقات - عندئذ يتولد الموقف الكوميدي الناتج عن (المعرفة والجهل) -

---

(١) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٢) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ١٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠.

فالجمهور يعرف أكثر مما يعرف عبدالله، أو يعرف الجمهور ما يجهله عبدالله،... فثمة حركات يقوم بها الثور والفراشة تثير الضحك، هذا إلى جانب ضحك المفارقة الخاصة بالموقف ككل.

إن عبدالله يمارس تناقضا داخليا، يتمثل في صراع الوعي مع نزعات النفس، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض، أو التصارع فيما بين تيارات الوعي نفسها، بحيث تختل النسب النفسية للبطل، وتنبع المفارقات «ومعنى هذا أن الموقف الذي تنبع منه الكوميديا، والذي نراه مجسداً على المسرح، في الحركة والكلمة، هو في جوهره، موقف تنازع وتناقض داخلي[1].

في التخيل الأول، يسترجع عبدالله موقف صديقه أحمد الذي رفض إقراضه مبلغا لعلاج والدته، حيث يجسد الموقف عندما يدخل عبدالله مكتب أحمد الذي يتحدث في التليفون.

(يدخل عبدالله ويقف خلف أحمد دون أن يشعر به ومعه الفراشة والثور... .. اللذان ينظران لأحمد بإهتمام ويتجهان إليه ويحيطان به يمنيا وشمالا ويبديان ردة فعل على ما يقوله).

أحمد: لم أره منذ أسبوع.. يريد الإقتراض؟ أوه ستة آلاف دينار.... .... طبعا لن أقرضه.. سأقول له ليس لدي سيولة وأني اشتريت بكل ما أملك... اتعرف (ضاحكا) عندما يأتيني سأدمره وأطلب منه قرضا (يضحك) سأقول له يا عبدالله، أرجوك اقرضني خمسة آلاف دينار (يضحك بصوت عال.. فيلتفت فيجد عبدالله أمامه، فيرتبك ويسقط التليفون من يده).. أوه عبدالله.

الثور: نعم عبدالله يا نذل يا حقير

(١) فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٤٤، ٤٥.

عبدالله: (متهكما) لو كان لدي خمسة آلاف دينار فانني لن أتردد في إقراضك شكرا على أية حال[1].

إن كوميديا الموقف هنا نبعت من المفارقة التي طرحها المؤلف على أكثر من مستوى، إذ أن عبدالله لا يرى الثور ولا الفراشة، ولا أحمد، بينما الجمهور يرى ذلك.

ومن هنا تنبع الكوميديا المبنية على الموقف (المعرفة / للجمهور) (والجهل / احمد) هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى.. أن أحمد لا يعلم أن عبدالله قد سمع صدفة كل الحوار التليفوني، وأن أحمد لديه الكثير من المال (منذ شهور اشتريت ثلاثة أراضي في قرطبة بسعر مائة وعشرين الف دينار، وقد بعتهم بالأمس بمائتين الف دينار[2]. ومن ناحية ثالثة، أن أحمد يكذب (سأقول له ليس لدي سيولة وأني إشتريت بكل ما أملك)[3]. ومن ناحية رابعة أن عبدالله فعلا لفرط براءته ونقائه، يلقن صديقه درسا أخلاقيا لن ينساه (لو كان لدي خمسة آلاف دينار فإنني لن أتردد في إقراضك)[4].

إن عقدة الملهاة الجيدة تعتمد أساسا على التوازن والتناسب الصحيحين بين الشخصيات، وعلى الكشف التدريجي عن طبيعتها الصحيحة، بواسطة التناقض أو التباين والتفاعل والتأثير المتبادل[5] إن الضحك المتفجر من خلال مفارقات الموقف السابق بكل نواحيه، إنما يعمل على تحرير الإرادة، وإطلاق القيمة الإنسانية، والإرتفاع بمستوى السلوك البشري.

(١) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ١٣.
(٢) المرجع السابق، ص ١٣.
(٣) نفس المرجع السابق، ص ١٣.
(٤) نفس المرجع السابق، ص ١٣.
(٥) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ١٨٤.

فالمفارقة السابقة إلى جانب كونها مفارقة من خلال الموقف، فإنها أيضا، قد برزت في السلوك بين أحمد، وعبدالله، بين الشخص المهذب الذي ينتمي إلى التفكير المثالي، والبرىء، في حياته وتصرفاته، وأحمد الذي لا يعرف شيئا عن المثالية .. إن أحمد إفراز لظروف خاصة، يتصرف وفق البيئة الأخلاقية التي يتعامل معها، والعادات التي ألفها.

عندما حاول لابييش من قبل أن يرسم صورة لأخلاقيات عصره، إقتصرت ملاحظته على البورجوازية الصغيرة والمتوسطة، التي كانت تجعل من المال معبودها الأول، وتمثل مجتمعا ضيقا يقيس كل شيءبثمنه[١]. وهنا يبرز الهدف الأخلاقي للكوميديا، والذي يتمثل في تصحيح الشذوذ البشري[٢]، ولعلنا نقول مع (جون بالمر) في بحثه عن ملهاة السلوك نقلا عن (هوارس ولبول): من أن هذا العالم ملهاة لهؤلاء الذين يفكرون، ومأساة لهؤلاء الذين يشعرون، ويقول: إذا لجأ المؤلف إلى ذكاء الجمهور في عرضه للعواطف الإنسانية المتزايدة والصراع بينهما، فإن مسرحيته من قبيل الملهاة، وإذا لجأ إلى ما في قلوبهم من مشاعر وأحاسيس، واستدرار رحمتهم وشفقتهم، فإن مسرحيته من قبيل المأساة[٣].

في الفصل الأول من مسرحية (أرض وقرض) تحدث المفارقة الكوميدية من خلال سوء الفهم بين لبنة وأمها قسيمة عندما تدخل لبنة حاملة البورسلان وتضعه على الأرض.

قسيمة: ... انت الحين إتكلي على الله وروحي الحمام

---

(١) د. سامية اسعد، حول الكوميديا والفودفيل، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليو ١٩٨١، ص ١٩.

(٢) الكوميديا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٣) يمكن الرجوع إلى: المسرحية - نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٨.

لبنة: وشحقه الحمام.. أنا أمس متسبحه... يعني كل يوم أتسبح ما يصير

قسيمة: ومن قالك تتسبحين..

لبنة: انت توك ما قلتي روحي الحمام..

قسيمة: اي قلت... بس مو عشان تتسبحين... عشان تودين الأغراض.. الله يخلف على عقلك(١).

إن المفارقة هنا تنشأ من سوء الفهم، فقسيمة، تقصد بالذهاب للحمام لوضع الأغراض هناك، في حين أن لبنة تقصد بفهمها طلب قسيمة بالذهاب إلى الحمام، لتتسبح أو تستحم.

في نفس المشهد، يدخل صالح الكاشي، متنكرا، ولا تتعرف عليه زوجته قسيمة إلا فيما بعد، يدخل متنكرا في زي أحد العمال من صعيد مصر، ثم تتوالى المفارقات الكوميدية، من خلال مواقف (إدعاء الغباء وعدم الفهم). يدخل صالح المتنكر، ويسأل عن صالح الكاشي، وكأنه يسأل عن نفسه، ومن هنا.. من هذا الموقف تبدأ مفارقات جديدة، في موقف لا ينقطع فيه سيل الضحك.

صالح:.. هو الأستاذ صالح فين.. أصلي سمعت عنه إنه رجل طيب، وعنده ذمة وضمير..

عامل ٤: هذا حرامي.. وما عنده ذمة ولا ضمير.. إحنا صار لنا شهرين نشتغل ولا أعطانا فلس واحد

صالح: لا مش معقول.. لا انتو غلطانين.. ده أنا سامع أنه إنسان شريف ويخاف ربنا

---

(١) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧، ص ٣.

عامل ٢: هذا ماكو خوف من أحد.. هذا بو اق حرامي

صالح: ما تغلطش.. واحترم نفسك..

عامل ١: وانت بتدافع عنه لانك ما تعرفوش.. ده نصاب محترف.. الشرطة بتطارده، والإنتربول وراه في كل مكان[1].

وتبرز التورية الساخرة دراميا، في الموقف السابق، من خلال (المعرفة / صالح الكاشي)، و (الجهل / العمال)، فالموقف برمته يعرفه صالح الذي تنكر في زي أحد عمال البناء من أبناء صعيد مصر، خوفا من مطالبة العمال له بباقي أجورهم، في نفس الوقت فإن العمال يجهلون تماما شخصية صالح المتنكر، مما يسبب ضحكا من خلال الموقف الحادث أمام المشاهد على خشبة المسرح، أي متصلا بالحركة المسرحية المباشرة، وهو في نفس الوقت، متصلا بالحركة النفسية والذهنية لشخصية صالح الكاشي - (ماتغلطش واحترم نفسك) - (والله انت كذاب)، وهو في الحالتين يرمي إلى توليد التوتر الذي إستثمره المؤلف في الكوميديا المطروحة.

في بعض المجتمعات، والتي يغلب عليها الصراع الطبقي، تبدو الثنائية واضحة بين الطبقة الكادحة والطبقة البورجوازية - وإن لم يعلن ذلك الصراع صراحة في الدراما أو الواقع - نجد أن الطبقة الكادحة، تتخذ من الفكاهة والمبالغة والضحك سلاحا للتشهير بالطبقة البورجوازية، والإستخفاف بعاداتها وتقاليدها وأنماطها السلوكية بوجه عام - (هذا بواق.... هذا ماكو خوف من أحد - هذا حرامي - ده نصاب محترف - الشرطة بتطارده - والإنتربول وراه في كل مكان - بنى بيته ببلاش ما دفع فلس واحد فيه - الأثاث اللي إشتراه جابه بالنصب

(١) المرجع السابق، ص ٧.

والإحتيال)[1]. وقد أدرك محمد الرشود ذلك، ففضحه في كوميديا (أرض وقرض).

والواقع نحن ندرك أنه ليس من مهمة الكاتب الكوميدي، أن يقرر النظريات الأخلاقية، ولكن وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع، وأن يحكم عليها طبقا للمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها في مجتمع ما، فكل ما نطلبه من كاتب الكوميديا أن تكون مقاييسه مطردة، لا أن تكون صحيحة[2].

وتنويعا على ثيمة المعرفة والجهل، يلتقي صالح الكاشي - المتنكر - مع قسيمة الزوجة، والتي لا تتعرف عليه، وتهدد بأن تبلغ الشرطة لأن العمال قد تركوا أعمالهم (ومسويين حفلة وطقطقة).. ويبدأ صالح مرحلة من الغزل لزوجته التي لا تعرفه، فتحدث مفارقات من خلال الموقف المعلوم لنا المجهول لقسيمة، والمعلوم لصالح الكاشي، المتنكر والمجهول لقسيمة وبقية العمال.. تبدأ الكوميديا من خلال المفارقات اللفظية - وقد تم ذكرها في موقع آخر - ثم المفارقة الثالثة - عندما تهدد قسيمة بالإتصال بزوجها صالح.

قسيمة: روحي إتصلي في أبوك قولي له تعال شوف هالبلاوي اللي انحدفت علينا [3].

فقسيمة لاتعرف أن الذي يخاطبها... يغازلها... هو زوجها، وفي نفس الوقت تأمر إبنتها لبنى بالإستنجاد بوالدها... الذي يقف أمامها، وهنا يتفجر الموقف بالضحك.

أما المرحلة الثالثة من الموقف، فتتمثل في محاولة صالح المتنكر في تعرية سلوك الزوجة التي أغرقت زوجها بالديون.

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٧.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

(٣) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٨.

صالح: وأبوها حيعمل إيه... ما تسيبه في حاله.. انت وراه وراه لحد ما تسودي عيشته.. انت اللي غرقتيه في الديون وشوهتي سمعته عند الناس، والسبب طلباتك اللي ما بتخلصش.

قسيمة: وانت شكو شعليك... أنا راضية وزوجي راضي.

صالح: ومين اللي قال زوجك راضي... قلت عاوزه ملحق بنى لك ملحق ودفع عشرة الاف دينار... قلتي الحمامات وحشه وعايزه تتغير.. هد الحمامات وبناها من جديد ودفع الشيء الفلاني وقلتي يا صالح ديكور البيت مش عاجبني.. راح إستلف وعمل ديكور جديد[1].

وبرغم أن الموقف يثير الضحك النابع من خلال المفارقة المتمثلة في جهل قسيمة بمعرفة حقيقة المتحدث (صالح المتنكر) والذي يعرف أشياء كثيرة من سلوكها الشائن، حيث ورطت زوجها في الإستدانة إرضاءً لرغباتها المظهرية، فإن عرض نهم الزوجة وحبها للتظاهر دون مراعاة إمكانيات زوجها صالح الكاشي، إنما يعري حقيقتها ويدينها، وهو في نفس الوقت «يطهر الجمهور من أي نوازع دفينة، قد تدفعه إلى الرغبة في مثل هذا السلوك. فاستعراض الشر على الملأ لا يجرده فقط من أنيابه، وإنما يرشده أيضا إلى سبيل تجنب الوقوع في الخطأ»[2].

وينتهي الموقف بكشف تنكر صالح الكاشي، الذي يطارده العمال في أرجاء الصالة

---

(١) المرجع السابق، ص ٨ ، ٩.

(٢) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة (القاهرة: وزارة الثقافة، مطبوعات مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٩٢) ص ١٣.

قسيمة: (تصرخ) أوه.. صالح.. انت شمسوي في نفسك

متولي: ... المعزب يا جماعة.. المعزب متنكر[١].

ولعلنا نسأل عن الظروف التي أدت إلى تنكر صالح الكاشي، ووضعه في هذا الموقف المزري أمام نفسه وأمام زوجته وأبنته لبنة وعماله. إن الضحك من خلال الموقف السابق، «ضحك مؤلم ويدعو للتأمل والتفكير، حيث يتحد حافزا السخرية والرثاء في صورة للوضع الإنساني، نشعر بها في شكل كامل.. لكنها تشاؤمية، إننا نعلم أن ماهو مضحك بالنسبة لنا، غالبا ما يكون بؤساً للآخرين»[٢]، ويطلب منا الكاتب محمد الرشود، أن نعيش في حالتين عقليتين أو أكثر في نفس الوقت، بشكل موضوعي، وشكل شخصي في الوقت ذاته.

في المشهد الثالث من الفصل الأول، تكون خيبة الأمل مشتركة، بين صالح من جهة، وقسيمة زوجته، وابنته لبنة، من جهة أخرى. فعندما يدخل صالح الكاشي بمرح، ليعلن عن خبر هام بالنسبة له، تحدث المفارقة الكوميدية المصحوبة بالأسى، إذ يتضح أن توقعات قسيمة من تلك المفاجأة التي يعلنها صالح، توقعات مادية، وهنا تبرز إهتمامات الزوجة المنفصلة تماما عن إهتمامات الزوج المعنوية أو الأدبية.

صالح: أنا عندي لكم خبر وايد يونس.. مفاجأة سارة ما تتوقعونها

قسيمة: قوله... تكفى.. فرحنا.. من جينا هالبيت واحنا ضايقه خلوقنا.. أكيد الإسكان بتعطينا تعويض على الاضافات اللي حطيناها..

صالح: لا.. لا.. أحسن من كذي

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) ج.ل. ستيان، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحي، عرض د. احمد العشري، مجلة المسرح، العدد ٢٧، ٢٨ فبراير ومارس، ١٩٩١، ص ٥٠.

لبنة: عيل بيلغون الأقساط اللي على البيت

صالح: لا.. الموضوع أهم.. أهم وايد

قسيمة: عيل.. شنهو.. قول واللي يسلمك.

صالح: جائني ترقية.. وصرت مراقب.

قسيمة ولبنة: مراقب

صالح: نعم.. مراقب على المقابر اللي في الكويت كلها.. ماكوا واحد يندفن بدون أمري.

لبنة: (بخيبة أمل) ياه.. يبا.. عاد هذه ترقية[1].

إن كل توقعات قسيمة وإبنتها لبنة، توقعات مادية، سواء بالإيجاب أو بالسلب، المهم أن تتحقق الفائدة المادية، (الإسكان بتعطينا تعويض - بيلغون الأقساط) فأخلاقيات قسيمة إقتصرت - كأحد أفراد البورجوازية الصغيرة - على طلب المال همها الأول، والأخير.. ولقد كان تركيز الموقف الكوميدي من خلال المفارقة، على أخطاء قسيمة وإبنتها، وهي أخطاء يمكن إصلاحها، وتلك عيوب أو نقائص في النفس الإنسانية يمارسها بعض أفراد المجتمع، وفي نفس الوقت يمكن للإنسان أن يتخطاها، إذ ترجع عادةً إلى أخطاء في التركيب أو البناء الإجتماعي، يمكن تلافيها بكشفها والإستعلاء عليها من خلال الضحك ،وربما تكون تلك الأخطاء، أخطاء في الأفكار، أو أخطاء توارثها المجتمع، أو ربما أخطاء تواضع عليها بعض الأفراد كامنة في النوازع البشرية نفسها.. والموقف الكوميدي السابق، يحفزنا لأن نضحك على شخصيات معينة ولا نضحك على الأخرين، بل ربما نأسى لموقف صالح الكاشي.. ويضحكنا.. تلقائياً، ننهزم للحكم النقدي، الذي يطرحه محمد

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ١٩.

الرشود.

في المشهد الثالث من الفصل الثاني تبرز التورية الساخرة دراميا في موقف يتضمن شيئا تعرفه إحدى الشخصيات، وتجهله شخصية أخرى، فصالح الكاشي يحادث والدته تليفونيا، فيبدو من كلامه الرقيق المجامل، أنه يخاطب إمرأة، ربما على علاقة بها.. وتتسمع قسيمة الحوار من طرف واحد، وتعلق عليه.. بما يتناسب مع ما يعتمل في صدرها من غيرة على زوجها.. ورغم أن الموقف يجسد أمام المشاهد على المسرح، إلا أنه في الواقع متصل بالحركة النفسية والذهنية، للشخصيات. فالمفارقة تعتمد أساسا على التناقض بين الظاهر والباطن، أو بين المعلوم والمجهول، أي أننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر[1]،

صالح: .. (وتدخل قسيمة) والله ولهت عليك.. معقولة انساك .. الله ينسى اللي بنساك.. أنت روحي وقلبي ودنيتي كلها (قسيمة تستمع والدهشة تتملكها) أنا بدونك ما اسوى فلس.. بدونك الدنيا ما يصير لها طعم.. أنا صبح مشغول بس قلبي وياك.

قسيمة: يا عل قلبك الضربة

صالح: (مواصلا الحديث).. البارحة وانا قاعد علي الفراش قعدت أفكر فيك.. ومرت الذكريات على بالي كأنها شريط.. الله والله كانت أيام حلوة.

قسيمة: الله لا يحلى دنياك..

صالح: (مواصلا الحديث) ياما نومتيني على إيدينك

قسيمة: نامت عليك طوفه

صالح: ويا ما أكلتيني بايدينك الحلوة.. ولي تأخرت خفتي علي.. وقعدتي تنظريني

(١) د. محمد عناني، التورية الدرامية، مجلة نادي المسرح، العدد الثالث، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٤١.

عند الدريشة.

قسيمة: آنظرك عزرائيل إن شاء الله.

صالح: (مواصلا حديثه) انا إن شاء الله باكر آمرك وبنام عندك يومين[١].

إن صراع الرجال والنساء ـ وهو أشد أنواع الصراع شمولا، يستأنس، ويهذب في حقيقة الأمر، ومع ذلك يظل هذا التحدي البهيج قائما، .. إنه تأكيد الذات، وحفظ الذات، والذي يعتبر تقديمه بمثابة الإيقاع الكوميدي[٢]. وعادة ما يدخل في لذة الضحك على الموقف، نية التحقير غير المعترف بها، وبالتالي نية التصويب أو الإصلاح ولو خارجيا على الأقل.. ولهذا تكون الكوميديا ـ كما يرى هنري برجسون ـ أقرب إلى الحياة الواقعية من الدراما[٣].

قسيمة: أنا حاكيك.. موعيب عليك.. ريال كبير وتغازل.. إحترم سنك.. إحترم البيت اللي انت قاعد فيه

صالح: انت شتقولين.. شتخربطين

قسيمة: إفرض سمعتك بنتك.. شتقول عنك.. بتطيح من عينيها وبعد تحترمك موليه.. بعد تشوف أبوها.. قدوتها.. قاعد يغازل في البيت.

صالح: .. ومن قالك قاعد أغازل

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢) سوزان لانجر، مفاهيم في الكوميديا – إيقاع الكوميديا، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٣٦، نوفمبر ١٩٩١، ص ٥٠.

(٣) هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧) ص ٩١.

قسيمة: وهالمرة اللي قاعد تحاكيها

صالح: يبا هذي آمي.. ولهانة علي وداقة تليفون تبي تطمن علي

قسيمة: (بذهول) أمك!! [1]

تعتمد كوميديا الموقف هنا، على سوء فهم، أو أخطاء ممكنة ومألوفة، أخطاء يمكن أن نرتكبها نحن [2] فيتفجر الضحك دون وعي منا، أي أننا نضحك بسبب بناء الموقف وما فيه من مفارقة، وليس لمجرد التسلية، فالقضية تخصنا بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فيتصل شعورنا بالإنسانية العادية التي تشارك فيها الشخوص دون أن تصبح بهجتنا مجرد بهجة منفصلة قاسية.

بيد أن ثمة لونا آخر من السخرية، ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخوص على حساب الشخصية الأخرى، وكثيرا ما تكون هذه هي الحال مع الشخصية الجاهزة في الكوميديا[3] ـ مثل شخصية (الخطيب ـ الحماه ـ الخاطبة ـ الخادم ـ البخيل.. الخ) إذ يمكن مقارنة ذلك بالرضى الذي نشعر به إذا سمح لنا أن (نقع) على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا، ولاشك أن لعلماء النفس رأيهم في الإشباع غير الضار للدوافع العدوانية. ففي المشهد الثالث من الفصل الثاني، يأتي عدنان خاطبا لقسيمة، وتتمثل المفارقة في أن يطلب يدها من صالح الكاشي زوجها السابق، وهو لا يدري أنه طليقها، ووالد إبنتها لبنه، إذ يظن صالح في البداية، أن الخطيب جاء لخطبة ابنته لبنه.

الخطيب: والله أنا جايك في موضوع مهم أبي أكلمك فيه

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٢) س.و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي (بيروت: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٩) ص ٦١.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣.

صالح: وشنوها الموضوع؟

الخطيب: موضوع مصيري.. ويتعلق في مستقبل حياتي

صالح: وأنا أقدر أسوي لك شيء

الخطيب: الموضوع في أيدك.. وإذا وافقت بكون أسعد إنسان في الدنيا.. ولي رفضت بتحكم علي بالتعاسة

صالح: لها الدرجة

الخطيب: وأكثر.. بكلمة منك تسعدني.. وبكلمة منك تذبحني قهر

صالح: لا حول.. وشنهوها الموضوع

الخطيب: بصراحة.. أنا طالب القر ب منك.. يشرفني أني أناسبكم

صالح: بس لبنه صغيره.. وللحين تدرس.. ولا فكرنا نزوجها

الخطيب: ومن قال أني أبي لبنه؟.. أنا أبي أمها

صالح: تبي منو؟

الخطيب: أمها

صالح: قصدك قسيمة

الخطيب: بصراحة عاجبتني وايد.. ومن أول ما شفتها وأنا دايخ عليها.. سحرتني برقتها وبنعومتها.. وملكتني باخلاقها وجمالها

صالح: انت من صجك.. والا اتغشمر..؟

الخطيب: ما اتغشمر.. أنا من شفت قسيمة نسيت الغشمرة.. أنا أحبها.. وما أرتاح إلا لما أتزوجها.. أنا مستعد لكل طلباتكم (يرمي دفتر الشيكات).. طلبوا

وأنا سداد.. الخير وايد والحمد لله.. وموقاصرني إلا قسيمة.. ماكو شيء يغلى عليها

صالح: بس قسيمة متزوجة

الخطيب: ومطلقة

صالح: وشالله حادك تأخذ وحده مطلقة

الخطيب: وتبيني أخذ ياهل عشان تأذيني.. لا يبا.. قسيمة مره كبيرة وتقدر تتحمل مسئولية البيت والعيال

صالح: وبعد تبون تجيبون عيال؟

الخطيب: طبعا.. عيل احنا بنلعب [1]

والواقع فإن صالح الكاشي الزوج السابق لقسيمة في موقف لا يحسد عليه.

فعدنان الخطيب قد جاء مستعدا للزواج فعلا، ومن قسيمة التي يدعى أنه يحبها.. لجمالها ورقتها ونعومتها وأخلاقها.. وها هو يرمي بدفتر شيكاته غير عابىء بشيء إلا الزواج وبأي وسيلة من قسيمة، والتي لم يرها من قبل، ولم يرد على خاطر الخطيب لحظة آنه يحادث زوجها السابق.. إذ كان يظن أن صالح هو شقيق العروس.

صالح: بس انت ما سألت نفسك اشحقه تطلقت؟ يمكن تكون شريه ولسانها طويل.. وتتلعوز معها

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤٨,٤٧.

الخطيب: وانت شحقه تقول الكلام هذا.. ليش تذم في أختك؟[1]

إن الموقف بما فيه من مفارقات تثير الضحك، إلا أنه يشير إلى قضية إجتماعية هامة، تتمثل في التسرع - أحيانا - في أمور إختيار الزوجة المناسبة، حتى لو لم يرها الخطيب، من ناحية، ومن ناحية أخرى، ربما يكون أمر الزواج هنا مجرد رغبة عابرة، تنتهي بعد فترة وجيزة، وتحدث مأساة طلاق جديدة.

لقد دأبت الكوميديا - المبنية على المفارقة - على السخرية من المظاهر الإجتماعية والبشرية، مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة، سواء في السلوك أو الطباع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع.. بل إنها لطول اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة، قد دفعت البعض إلى الإعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن، وهو إعتقاد غير صحيح، لأن السخرية من الظواهر، تتضمن سخرية من كل ما يؤدي إلى هذه الظواهر أي بواطن الشخصية، وكل ما يكمن في نفس الإنسان من تناقضات[2].

* * * * *

وها هو محمد الرشود من خلال موقف الخطيب، يؤكد على المفارقة ساخرا من أحد المظاهر الاجتماعية ، أو أحد السلوكيات الاجتماعية ، ممثلا في قضية الزواج دون تروي الذي يعد بمثابة متعة لحظية، أكثر منه الرغبة في الزواج لتكوين أسرة صغيرة مستقرة من ناحية، مبنية على التفاهم من ناحية أخرى . فالخطيب انما رغب في الزواج من قسيمة - والتي لم يرها شخصيا - لمجرد رؤية صورتها وتزكية الخاطبة لها .

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤٨.
(٢) فن الكوميديا ودراسات أخرى ، مرجع سابق، ص ٤٢.

ويتصاعد الموقف الممتد، بما فيه من مفارقة، إذ يعدد الخطيب، عيوب زوج قسيمة السابق، ـ الذي يقف أمامه أو يجلس بجواره ـ دون أن يدري، إذ يصفه بالعصبية والجنون، كما أنه سكير يضرب زوجته، وبخيل مقتر، ويلعب القمار ويخسره فيسرق مال زوجته، وأخيرا أجبرها على بيع حليها وذهبها، كل ذلك وهو يجهل، أنه يصف صالح زوجها السابق، والذي يحادثه، وبالطبع يدرك الجمهور مدى المفارقة وعمق الأكاذيب التي يطرحها الخطيب، فيتفجر الضحك، (كنوع من التوبيخ الإجتماعي)[1] للخطيب الكاذب.

وعندما يسأله صالح الكاشي، هل عرف أسباب طلاق قسيمة قبل أن يتقدم للزواج منها..

الخطيب: لا انا فكرت وايد قبل لا اتقدم لها ـ وسألت عن سبب طلاقها .. وعرفت ان السبب مو منها.. من زوجها الأولاني صالح: (مندهشا) والله.. !! شلون؟

الخطيب: زوجها الله يسلمك كان عصبي ومجنون.. بيتهاوش ويّا روحه.

صالح: (باندهاش) والله!!.

الخطيب: كان اربع وعشرين ساعة يسكر، ويأذيها ويطقها وهي المسكينة صابرة وساكتة.. مو علشانه، علشان بنتها.. وكان بخيل ويقتر على بيته وعليها.. وكانت المسكينة تتسلف من أمها علشان تصرف على البيت.. بالله عليك هذا ريال طبيعي؟

صالح: لا والله موريال طبيعي.

الخطيب: بس انت ما سألتني ليش قاعد يقتر على بيته؟

صالح: ليش؟

---

(١) الضحك، مرجع سابق، ص٩١.

الخطيب: لانه يلعب قمار وقمار اقشر ـ الجنجفة ما تطيح من مخباته وكل مايخسر
يبوق فلوس مرته عشان يسدد اللي عليه وآخرتها.. بيعها ذهبها.. تصور..
هذا بالله عليك مو نذل ـ

صالح: (مقاطعا).. لا.. ترى انت زودتها.

الخطيب: هذا اقل من حقه.

صالح: انت تعرفه اول عشان تحجي عنه

الخطيب: انا ما اعرفه.. بس انا سمعت عنه انسان تافه وسفله.

صالح: (يمسكه) احترم نفسك ولا تسب.. .. بس مرة لي طول لسانك اقصه..

الخطيب: (لام قسيمة) هذا منو؟ وشفيه انهد علي مرة واحدة.

أم قسيمة: هذا صويلح.. زوج قسيمة الأول[1].

إن الموقف السابق، بما فيه مفارقات عديدة، تثير الضحك، يمكن أن يندرج تحت ما يسمى بالكوميديا السلوكية، والتي تعتمد على انتقاد السلوك الاجتماعي المصطنع[2]، والذي يوجه للخطيب الأحمق الجاهل الكاذب المغرور، ويوجه أيضا وفي نفس الوقت للزوج ـ السابق ـ الغيور، فالصراع المتولد، مرتبط بأوضاع إجتماعية معينة، يمكن تغييرها ـ أو الدعوة لتغييرها ـ عن طريق التفهم واستخدام العقل، بين صالح الزوج، وقسيمة الزوجة ـ ومن ثم يمكن حلها والتوصل إلى التآلف والتوافق.

قسيمة: .. أبدا.. أنا مستانسة.. لأني عرفت إنك للحين تحبني، وتغير علي.

صالح: ويعني ما تعرفيني إني أحبك إلا لما أنطق.. لو أدري كذي.. إنجان من زمان انطقيت.

قسيمة: صالح.. أنا أحبك..

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص٤٩، ٥٠.

(٢) جلال العشري، الضحك فلسفة وفن (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩) ص٥٤.

صالح: «وأنا أموت فيك.. يالله قومي خل نتزوج [١]

ولما كانت الكوميديا الإجتماعية الإنتقادية النابعة من الموقف والمعتمدة على المفارقة، تعبيرا عن انعدام التكيف، أو سوء التوافق، فهي في صميمها ذات دلالة إجتماعية، لأن ما يضحكنا لدى الفرد، هو سوء توافقه مع الظروف الإجتماعية، وخروجه على المألوف العام، وليس الضحك هنا سوى المظهر الذي نعبر به عن حكمنا على ذلك الفرد بسوء التكيف وعدم التوافق وفقدان الروح الجماعية[٢].. من هنا كان الضحك بمثابة العقوبة الإجتماعية التي يفرضها المجتمع على ضحايا التكيف والتوافق والإحساس الجمعي العام من ناحية، وتشجيع روح التفاؤل، أو على الأقل بعث المرح[٣]، من جهة أخرى.

ورغم كل المواقف، وما به من مفارقات تثير الضحك، إلا أن هناك مفارقة كبيرة طرحتها مسرحية (أرض وقرض)، فرغم الخلافات التي كانت قد حدثت بين الزوجين صالح الكاشي وزوجته قسيمة، ومهما كانت الاسباب التي أدت إلى ذلك.. مما ادى إلى الطلاق ـ ثم الصلح وعودة المياه إلى مجاريها ـ إلا أن بقاء الزوجين المطلقين معا في بيت واحد، وتحت سقف واحد، خلق مفارقة أساسية، دعت المتلقي للضحك وللتأمل في آن واحد، بل كان الموقف برمته بمثابة صرخة احتجاج، طرحت في ثنايا الضحك.. فكان ضحكا كالبكاء، إذ أن بقاء الزوجين المطلقين، يتنافى ـ أخلاقيا ـ مع الأعراف السائدة في مجتمع الخليج العربي، وهذا ما يؤكده قول «مولوين ميرشنت» في «أن للكوميديا بصيرتها الجادة الخاصة بها، وأن لها مضامينها، سواء بالتحالف مع التراجيديا وضمن حدودها، أم على أرضيتها التي تستقل بها [٤]،

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص٥٢.

(٢) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص١١.

(٣) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص١٣٧.

(٤) مولوين ميرشنت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي (بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٠) ص١٣٠.

فللضحك معقوليته الخاصة به، كما أن للكوميديا أصولها ومبادئها[1]، لذلك تؤكد أوديت أصلان، أن الكوميديا تقترب من الحياة الواقعية، أكثر مما تفعل الدراما[2].

في اللوحة الأولى من مسرحية (الكرة المدورة) تبرز مفارقة الموقف من خلال تألم السيدة الحامل ـ زوجة أحد اللاعبين ـ والتي داهمتها آلام الوضع ـ أثناء المباراة، فيظن (أحد الجمهور) الموجود بمدرجات الملعب، أن السيدة تبكي خوفا من أن يسجل فريق النادي العربي هدفا لصالحه، ضد فريق نادي القادسية.

المرأة: (تشعر بآلام الوضع وتتألم بصوت منخفض تارة، ويعلو تارة أخرى حسب حالتها) آه.. آه.. يا ربي.. آه..

أحد الجمهور: بسيطة يا أختي.. لا تبكين.. إن شاء الله.. هالقول ما يجيبونه، قولجينا زين وراح يصدها.

المرأة: (تتألم) آه.. آه.. ما أقدر.. ما أقدر.

أحد الجمهور: شدي حيلك وخلي أعصابك قوية

المرأة: آه....آه.. يا ربي.

(الجمهور يردد) يا الله سهل علينا ـ يا الله سهل علينا

المرأة: آه.. أنا بولد.. أبي أولد.. لحقوا علي[3].

وتستمر المفارقة، (المعرفة/ الجهل) لدي المعلق على المباراة، والذي يعلق من خلال المفارقة (الجهل) على آلام السيدة الحامل المتجهة لعربة الإسعاف قائلا:

المعلق: أنا شايف مرة ماخذينها الإسعـاف.. الظاهر إنهـا قادساوية متعصبة، أغعى عليها بعدما سجل العربي قول[4].

---

(١) المرجع السابق، ص١٣٢.

(٢) أوديت أصلان، فن المسرح حـ١، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٧٠) ص١٠٤.

(٣) محمد الرشود، الكرة مدورة، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت مسرح الجزيرة، ١٩٨٨، ص١٠.

(٤) المرجع السابق، ص١٠

ويستمر المعلق في إدعائه المعرفة، لإظهار المزيد من المفارقة (الجهل) .. وبالطبع، يعرف المشاهد حقيقة الموقف، ومن هنا يكون الضحك من خلال الموقف المبني على المفارقة بمثابة السخرية على تعالم المعلق وآلية أحكامه الكروية، وأعتقد أنها إدانة من العرض / النص لمثل تلك النماذج.

المعلق: فيه جمهور وايد بها الصورة.. أعصابه ما تتحمل..

عموما سلامات ولا تشوف شر[١].

إن الحدث الكوميدي، يمكن ان يؤثر في المشاهد تأثيرا مباشرا، لأنه في هذه الحالة، يكون مستعدا بنفسية هادئة لاستقبال كل ما يعرض عليه [٢].

في المشهد الثاني من اللوحة الثانية، تحدث مفارقة بسيطة أثناء اصطحاب اللاعب أحمد لزوجته نورية للعشاء في أحد المطاعم، إذ يحقد عليه شابان، ويظنان أن اللاعب نجم تطارده الفتيات، وعليه فإن التي تسير بجانبه، ما هي إلا واحدة من المعجبات، وبالطبع في مقابل جهل الشابين، يكون الجمهور عارفا بحقيقة نورية، كزوجة.

الأول: يباها للاعبين عايشين.. البنات يلاحقهونهم ملاحقه.

ما أدري شعليه.. من زينهم

الثاني: (يصرخ ليسمع أحمد) الله يهنيك

الأول: (بصوت مسموع) أخذ راحتك

أحمد: (يلتفت إليهما ويضحك)[٣].

لقد قيل الكثير، عن الهدف الأخلاقي للكوميديا، وعندما كان الكتاب

---

(١) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص١٠.

(٢) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص٨٩.

(٣) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٢٧.

أنفسهم يتحدثون عن هدفهم الإجتماعي، إنما كانوا يتحدثون ضمنيا عن الهدف الأخلاقي، فقد لا نكون مجانبين للصواب إذا قلنا أن الكوميديا تمتدح المثل الأعلى وتعلي من شأنه، حين تسخر من نقيضه، من ألوان الطيش التي تعج بها الحياة الإجتماعية [1] وتتهكم على المنحرفين عنه، فالكوميديا تعاقب الأخلاق السيئة، بأن تسخر منها، وتجازي الخارجين على العادات الجمعية، بأن تصب على رؤسهم النكات اللاذعة، وتضعهم في المواقف الحرجة، بل والمضحكة، كنوع من العقاب الإجتماعي، وهي من هذه الناحية، قد تكون كما قال برجسون بحق، أداة اصطنعها المجتمع لتأديب الخارجين من أفراده[2].

ويعتقد كونجريف أن الحماقة الطبيعية، لا تصلح موضوعا للملهاة لكونها لا علاج لها، وليس من اللائق أن نسخر منها، ولذلك فقد اتخذ من التصنع موضوعا لأروع مسرحياته (سنة الحياة)[3] .. ورغم ذلك فيمكن اعتبار أن التصنع والحماقة، وجهان لعملة واحدة ففي اللوحة الثالثة، وعندما تصل البعثة الرياضية إلى الهند، تحدث المفارقة من خلال الموقف الذي يلتقي فيه، أبو جمال.. أحد الإداريين بالفريق الكويتي، بمسؤول الإتحاد الهندي، إذ تحدث المفارقة من خلال (المعرفة/ الجهل) ففي الوقت الذي يجهل فيه أبو جمال اللغة الإنجليزية يحاول أن يتفاهم مع مسئول الإتحاد الهندي، والذي لجهله يحسبه موظف الإستقبال بالفندق، وبالطبع يتفجر الضحك من خلال الموقف المبني على المفارقة، وسوء الفهم، كنوع من العقاب الإجتماعي لجهل الإداري أبو جمال.

المعلق: شفيكم يا جماعة

أبو جمال: ذبحنا هالغبي، نحاجيه ولا يفهم وفوق هذا يعصب ويخانق

(١) الإرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص٣٤٠.

(٢) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، (القاهرة: مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٨٨) ص١١٤.

(٣) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص٥٦.

المعلق: .. (يكلم الموظف) إريو فروم إنديا (بالإنجليزية)؟

الموظف: ييس

المعلق: (يكلم الموظف بالهندي، فيرد عليه ثم للإداريين) هذا يا جماعة مسئول في الإتحاد الهندي وحاطينه هني عشان يستقبلكم.

أبو جمال: صج ما عندهم سالفة، حطو لنا واحد يتكلم عربي علشان نتفاهم وياه.

المعلق: آنا مستغرب شلون يخلونكم إداريين بالوفد وانتو ما تعرفون إنجليزي؟[١].

وكما آن المفارقة قد تكمن بين سلوكين متضادين، يمكن أن تكون المفارقة أيضا بين عقليتين،[٢] عقلية ثقافية متواضعة، وعقلية جاهلة مغرورة، وأعتقد أن الغرور والجهل، لا يبتعدا كثيرا عن التصنع والحمق اللذان آشار إليهما بوتس[٣] من قبل.

في المشهد الأول من مسرحية إذا (طاح الجمل)، تبرز كوميديا الموقف من خلال المفارقة، بين (أنين) مشاري المريض، (وحوار) الطبيب في التليفون، أثنا غزله لإحدى الفتيات غير منتبه لوجود المريض وزوجته.

غنيمة: لو سمحت يا دكتور (الطبيب يكمل دون آن ينتبه لوجودها).

صدقني لودرت الدنيا كلها ماراح تلقين واحد يحبك بإخلاص مثلي.. والله ما اكذب عليك.. أنا صج أحبك (الزوج يئن).. أنا أموت فيك (الزوج يئن أكثر) إنتي حياتي وروحي (يزداد الأنين) إنتي عيوني وقلبي[٤].

والضحك المتفجر من خلال المفارقة، يكون بمثابة نوع من التوبيخ الإجتماعي،

---

(١) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٤، ٤٥.

(٢) د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠) ص٣٥٧.

(٣) يمكن الرجوع في هذه النقطة إلى: الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص٥٦.

(٤) محمد الرشود مسرحية اذا طاح الجمل نسخة بالاله الكاتبة ، الكويت ، مسرح الجزيرة ، ١٩٨٩ ، ص ١

بالنسبة للشخص المضحوك منه ـ الطبيب ـ لأن الموقف يحفزنا أن نضحك سخرية من الطبيب، وأثناء ضحكنا ـ نفكر ـ في موقف مشاري المريض الذي يئن، (وبضحكنا وتفكيرنا ننهزم تلقائيا للحكم النقدي للكاتب).[1] ونحن ندرك أنه ليس من مهمة كاتب الكوميديا، آن يقرر النظريات الأخلاقية[2]، ولكن وظيفته هنا آن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع ـ كقضية إجتماعية ـ وآن يحكم عليها طبقا للمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها في المجتمع.

وتستمر المفارقة عندما يدخل طبيب أخر، ويسأل عن سبب دخول غنيمة وزوجها مشاري الذي يئن.

غنيمة: .... (الفراش مو موجود.. والطبيب لاهي عنا.. تارك زوجي يصرخ من الألم وهو قاعد يغازل اللي ما يستحي على وجهه).

طبيب ٢: انتو ليش دايما تظلمونا.. وتتهمونا.. مو حرام عليكم ... الريال قاعد يكلم مرته.

غنيمة: (باستغراب) مرته.. والله ما أدري.. سامحني.

مشاري: إحنا آسفين يا دكتور.. حقك علينا.

طبيب ١: صدقيني بتزوجك.. والله العظيم أني أتزوجك .. بس إصبري علي لما تتعدل ظروفي.. إن شاء الله باخطبك السنة الجاية.. بعد شتبين أكثر من كذي[3].

إن الموقف هنا بما فيه من مفارقات تثير السخرية والأسى، يقترب من نوع التراجيكوميدي، أكثر من كونه كوميديا خالصة، إنه موقف عميق كمحاولة من

---

(١) الكوميديا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢) المسرحية ـ نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

(٣) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص٢٠١.

الكاتب، ليرى الإنسان حياته على مستويين متزامنين مترابطين، مستوى الإنفعال الجاد الصارم، ومستوى الهزل الساخر، بحيث يكون قطبا الصراع، هذين المستويين، وبحيث نستطيع أحيانا آن نطل على باطن الشخصيات، وننفعل بآلامها ومشاعرها الجادة، ثم نعود للمستوى الأول، مستوى تناقضاتها الظاهرية، وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات، تدعونا إلى إدراك البعد بيننا وبينها، أي نتبين المسافة الشاسعة التي تفصلنا عنها[1].

في المشهد الأول من مسرحية (لولاكي) تنبع الكوميديا من خلال الموقف المعتمد على المفارقة بين الطالب خالد ابن سائق الإسعاف وأستاذه، والذي يرويه خالد لشقيقه علي

خالد: .. ذاك اليوم الأستاذ سألني أبوك شيشتغل؟

قلت له: أبوي شغلته كبيره.. أبوي وايد مهم.. لي ساق سيارته يطوف الإشارات كلها ولا أحد يحاجيه. جان يقولي: والله..

قلت له: والله.. قال: يطوف الإشارات وما حد يخالفه، هذا أكيد وكيل وزارة.. قلت له: أزيد.. أزيد.. شنهو وكيل وزارة عنده.. أبوي لي مشى بسيارته كل السيارات توخر عنه ويخلونه يطوف.. جان يقولي: أكيد وزير. قلت له: مو وزير.. أبوي سايق اسعاف.. جان يضحك.يما ليش يضحك.. اشفيها شغله أبوي مو زينه[2].

والمفارقة هنا، في هذا المشهد لم تطرح عن طريق موقف درامي مجسد أمام المشاهد، بل طرحت عن طريق السرد، مما يقربها من النكتة المسرحية التي تثير الضحك. ولقد دأب أبطال الرشود ـ من البورجوازية الصغيرة ـ الذين يعملون في مهن صغيرة (موظف ـ مراقب مقابر ـ لاعب كرة وموظف ـ سائق إسعاف ـ بنشرجي ـ موظف ـ بائعة جواتي ـ خياطة ـ الخ)، دائما ما يفخم أبناؤهم مهن

(١) فن الكوميديا ـ ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص٥٣.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩، ص٣.

أبائهم، أو يفخمون هم أنفسهم، وظائفهم أو مهنهم، كسمه من سمات البورجوازية الصغيرة، وما يعتمل في صدورهم من تطلعات طبقية، فالغرور هنا يميل لكي يصبح إحتفالا وتبجيلا، ومراسم بمقدار ما تحتوي المهنة الممارسة من مقدار عال من الشعوذة (١). والأمر يختلف تماما بالنسبة لنظرة الحماة ـ دائما ـ لمهنة زوج إبنتها.. فهي على العكس دائما ما تحقر من مهنة زوج الإبنة.. كنوع أيضا من الرفض المغلف بتطلع طبقي.

في المشهد الثاني، تنجح أم خالد في اقناع زوجها بضرورة وجود خادمة في المنزل، فيركب الجميع سيارة الاسعاف الحكومية، وينطلقون إلى مكتب الخدم في حولي، وعندما يطلق أبو خالد سارينة الإسعاف، يظنه الناس، سيارة المطافيء، وبالتالي يحدث الذعر والقلق، ثم تمتد المفارقة، إذ يظن مديرمكتب الخدم أن سيارة الإسعاف قد جاءت بالخطأ فلم يتصل أحد بالإسعاف، وليس ثمة مرضى، فيوضح أبو خالد أنهم جاءوا طلبا في إستجلاب خادمة، وبسيارة الإسعاف، وبالطبع فإن الجمهور يعرف ما لا يعرفه المدير.

المدير: (خائفا) صوت مطافي.. لا يكون حريجة.. الله يستر لا تكون في عمارتنا

رجل: (يأتي من الداخل مذعورا) حريجة.. حريجة

(صوت أطفال ونساء ولفظ حريجة.. (يدخل أبو خالد وزوجته)

أبو خالد: .. لا هذا صوت الإسعاف مالي..

المدير: بس إحنا ما عندنا مريض ولا افتكر انه إحنا إتصلنا فيكم

أم خالد: إحنا موجايين ناخذ مريض.. إحنا نبي خدامه (٢)

المدير: (مندهشا) وجايين بالإسعاف

أبو خالد: ايه.. فيها شي هذي

---

(١) الضحك، مرجع سابق، ص١١٦.

(٢) كان موقف ام خالد ـ بخصوص استعمال سيارة الاسعاف للاغراض الشخصية ـ موقفا ايجابيا ومستنيرا من قبل ولا ندري لماذا تغير موقفها . انظر مسرحية لولاكي ، ص ١٤ ـ (ام خالد : بس اسمه اسعاف : والمفروض تستعمله في الدوام مو وقت الراحة .

المدير: لا ما فيها شيء.. عادي.. فيه واجد زباين يسوونها.. أكو ضباط في بعض الأحيان.. يجوني بالنجدة وفيه بعض المسئولين أحيانا يجون بسيارات الوزارة.. ما فيها شي[1].

الحقيقة أن العلاقة بين الكوميديا والضحك، كانت دائما موضوعا للمجادلة بين المنظرين.. فمن جهة يسلم كثيرون بهذه العلاقة الحميمة، ويرون في ضحك الجمهور، نوعا من الإستجابة الجمالية المتميزة في أساسيات توصيف الكوميديا، حيث يقول ميرديث في هذا الشأن: إن الإختبار للكوميديا الحقيقية، هو أنها توقظ فينا نوعا من الضحك الذي يبعث على التفكير [2]. وبالطبع نحن نفكر في شخصية أبو خالد الذي يتجول بسيارة الاسعاف المملوكة للدولة، لقضاء مصالحه الخاصة، ولم يقتصر الأمر علي سائق الإسعاف، لكن (أكو ضباط في بعض الأحيان يجوني بالنجدة.. وفيه بعض المسئولين أحيانا يجون بسيارات الوزارة)[3].

في المشهد الثاني من الفصل الثاني تحدث المفارقة، من خلال موقف (مسرود) يحكيه سائق الاسعاف إلى زوجته أم خالد، معبرا عن معنى مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه زوجته، وهنا قد تتشابك المفارقة مع مدلول التورية في علم البديع العربي

ابو خالد: تصدقيني ذاك اليوم كنت ماشي بشارع الكورنيش والا ذيك الوحدة الحلوه اللي تطيح الطير من السما.. شنهي موت

ام خالد: (تقاطعه بغيظ).. عرفنا إنها حلوه.. وبعدين

أبو خالد: مرت صوبي راكبة سيارة كشخه ومتلفنة.. وجان تأشرلي

أم خالد: (بغيظ) صج ما تستحي

أبو خالد: أنا لبستها ومشيت عنها.. جان تلحقني (لأم خالد) تصدقيني لحقتني

---

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص١٩,٢٠.

(٢) الكوميديا بين الدراما والنظرية: مرجع سابق، ص٥٩.

(٣) مسرحيةلولاكي، مرجع سابق، ص ٢٠

أم خالد: قليلة أدب.. وانت طبعا استأنست

أبو خالد: إبدا وراسك.. مرت صوبي وأشرت بيدها.. سويت نفسي ما أشوفها.. طافتني وقامت تخفف سرعتها. قلت ماكو إلا أطوفها وأسوق بسرعة وانحاش عنها.. جان ادزه - دست وطفتها جان تلحقني لفيت.. لفت وراي.. شغلت الصفارة وطفت الإشارة.. جان تطوفها وياي وجان ادوس وجان تدوس - بس انتي تعرفين الإسعاف ما فيه شده جان تطوفني وتشفط سيارتها علي ونزلت من سيارتها وهي حمقانة.. جان تقولي آنا صار لي ساعة قاعدة أأشرلك شحقة ما وقفت.. قلت لها: شتبين.. قالت أمي مريضة ووياي بالسيارة، وأبيك توديها المستشفى[1].

ففي الوقت الذي يحكي فيه أبو خالد سائق الإسعاف عن الفتاة الجميلة التي تلاحقه وتؤشر له بالوقوف - تجهل الزوجة أم خالد حقيقة الأمر، وتحدث المفارقة الدرامية، حين تعلم من زوجها آن الفتاة تلاحقه لأن أمها مريضة معها، وترغب في نقلها إلى المستشفى.

والمشهد السابق، كموقف درامي (مسرود) يوشي بأمرين: أولهما: أن أبا خالد سائق الإسعاف، يتباهى بمهنته التي لا يستغني عنها أحد، وثانيهما: غيرة الزوجة، والتي تصل إلى حد (صج ما تستحي - قليلة الأدب صج هذي بايعة، وقعت قلبي)[2]، والموقف في مجمله رغم ما يثيره من كوميديا ضاحكة - دعوة للتفكير، وتجاوز بعض العادات السلوكية، في المجتمع، كالتفاخر رغم الوظيفة الصغيرة، ورغم أهميتها، والتعقل وعدم الغيرة، كسلوك مدمر للحياة الزوجية.

في المشهد الثاني من الفصل الأول لمسرحية(لولاكي 2)تبرز المفارقة اللفظية، حينما يملي فايز، أخاه، فهد خطابا للعنود التي يحبها فهد الشقيق الأصغر.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص٤٢، ٤٣.

(٢) المرجع السابق ص ٤٣.

فتحدث المفارقات اللفظية، التي تبدو متناقضة، مع المعنى الظاهري.

فايز: اكتب (يقرأ من الكتاب) حبيبتي.. نور عيني ومهجت فؤادي أبعث لك هذه الرسالة وأنا أجلس فوق قمة الجبل.

فهد: بس إحنا ما عندنا جبال.

فايز: ما عليه زين.. أكتب.. ورذاذ الثلج يتساقط فيكسو الجبل برداء أبيض شفاف كلون قلب المشتاق.. وغابات الصنوبر حولي بلونها الأخضر كاخضرار حبي.

فهد: (باستغراب) شنو غابات صنوبر.. إحنا في الكويت ما عندنا غابات.

فايز: والله هذا الموجود في الكتاب - اكتب - وزغزغة الطيور التي تعانق الأشجار، كعناق الحبيب للحبيب، أذكريني يا حبيبتي.. أذكريني.. كلما هب النسيم يداعب وجنتيك.. أذكريني وأنت تجلسين قرب المدفأة.

فهد: أي مدفأة.. وأي طيور الغابات... لا يبى.. هذا المكتوب ما ينفع[1].

والواقع ورغم طرافة الموقف، إلا أنه لا يرقى لمستوى كوميديا الموقف، بل يندرج تحت المفارقة اللفظية، كتعبير عن معنى يستهدفه المتكلم - في بيئة مختلفة - يختلف عن المعنى الخارجي أو الظاهري. فتثبيت وصف حال المشتاق انتزع من بيئة مغايرة، بها الجبال والثلوج وغابات الصنوبر، ومن هنا تبرز المفارقات اللفظية، ليس في حد ذاتها فقط، ولكن في توظيفها في بيئة مغايرة. ولعل المشهد يدين أسلوب النقل الميكانيكي أو الآلي، دون إعمال للعقل.

في المشهد الثاني من الفصل الثاني تحدث المفارقة (اللفظية) الغير متوقعة

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢، ص ٢٥.

عندما يسأل الأب أولاده، عما إذا كان ينقصهم أي شيء، بعد أن تركتهم أمهم وتركت المنزل غاضبة من تصرفات الأب وإنصرافه كلية عن متابعة أمور أسرته.

الجدة: ... ... لو قدرت النعمة اللي كنت فيها كان ماصار فيك جذي.

الأب: وشصار فيني الحمد لله كل شيء زين ومو ناقصني شي

فايز: لا يبا.. إحنا ناقصنا أشياء وايده، بيبسي ماكو بالثلاجة ولا عندنا عصير ولا فواكه[1].

في المشهد الثاني من الفصل الأول من مسرحية (إنتخبوا أم علي) وفي الجمعية التعاونية، تبرز المفارقة من خلال الموقف الذي وقع علي فيه، عند معاكسته أو مغازلته، لسيدة كانت تتسوق.. ففي اللحظة التي يبثها غرامه، ويصفها بأنها أغلى من أهله، من أمه وأبيه، ينال صفعة على وجهه، ولا يدري أن أسرته بكاملها تشهد هذا الموقف المشين، فيتفجر الضحك - الكوميديا - من خلال الموقف، وكأن ضحكنا بمثابة التوبيخ الإجتماعي على السلوك المنافي للعادات والأعراف.

فالمفارقة الدرامية هنا، مبنية على موقف في المسرحية، تشترك فيه أسرة أم علي مع الجمهور، في معرفة ما يحدث لعلي، وهو في نفس الوقت يجهل تماما حقيقة الموقف، فهو - علي - يقول كلاما يتوقع أن تكون نتيجته إيجابية بالنسبة له، ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماما، ممثلة في صفعه على وجهه، فيتفجر الضحك الذي من خلاله نستعلي على شخصية علي، ونفكر ونتأمل ما حدث كنوع من الزجر الإجتماعي على من تسول له نفسه أن يقف في نفس الموقف.

أبو علي: مو هذا عليوي.

أم علي: ايه قاعد يغازل اللي ما يستحي على وجهه

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٤٧.

علي: (للفتاة) يا بعد قلبي - يا بعد أهلي.. تسويين أمي وأبوي.

الفتاة: قليل أدب.

أم علي: (بفرحة) تستاهل.. هذا أقل من حقك

علي: (يرى أمه وأبوه فيتفاجأ) يما.. من متى وانتو هني

أم علي: من يا بعد أهلي.. تسوين أمي وأبوي.. هذي تسوى أمك وأبوك يا جليل الذات.

علي: وانتي صدقتي.. أنا أقص عليها[1].

في المشهد الثالث من الفصل الأول تحدث المفارقة من خلال لقاء أبو علي وأم علي بمندوبة إحدى التلفزيونات الأجنبية... هذا، إلى جانب المفارقات اللفظية من خلال الترجمة الحرفية للإنجليزية.. ولجهل أم علي باللغة، تحدث المفارقة (المعرفة / الجهل) لطرف (أبو علي) على حساب طرف آخر (أم علي) حيث يقوم الزوج أبو علي بمغازلة مندوبة التليفزيون معتمدا على جهل أم علي باللغة، وكأن الموقف - رغم كوميديا الموقف والكوميديا اللفظية - وما يفجره من ضحك، دعوة لتعلم اللغة.

أبو علي: (متغزلا) You Are Very Pretty

أم علي: يعني شنو برتي

أبو علي: (مترددا) يعني.. يعني خوش مرة..

أبو علي: You Are Beautiful

أم علي: اي والله يو آر فري بيتوفل - يعني شنو بيوتفل

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٣، ص ٨.

أبو علي: يعني نشيطة.

أبو علي: (يضع يده على كتفها) Can I See you

المندوبة: (باستغراب) Why

أبو علي: بكوز آي لايك يو ... ...

أم علي: انتو شقاعدين تقولون... (تصرخ) شيل يدك عن كتفها

أبو علي: انتي لحظة قاعد أقنعها.. قصدي أقنعها بأنك خوش مرشحة

أم علي: حاط ايدك على كتفها وتقول مو قصدك.. عيل ما تقصد اشتبي تسوي.. ليش انت ما تيوز.. يا عين فاضية ما يترسها إلا الدود أنا هذا اللي عارفته عنك... وطول عمري أثق فيك.. بس تعرف الغلطة مو غلطتك.. الغلطة غلطتي لأني ما تعلمت إنجليزي.. لو كنت أعرف إنجليزي إنجان عرفت شتقول وما صار اللي صار.. بس أنا من باكر بادخل معهد[١].

ولا يختلف أبو علي كثيرا في موقفة مع مندوبة محطة التلفزيون، عن نجله علي، فكلاهما يمارس سلوكا معوجا، من وجهة النظر الأخلاقية.

أما على مستوى البناء الدرامي، فكلاهما، ليس مخلصا إلى حد كافي في وقوفه مع المرشحة (الأم / الزوجة) أم علي، إذ يترك علي والدته أم علي في أثناء الحملة الإنتخابية، ليقف مع عمه أبو حمد، الذي فقد قدراً كبيرا من براءته السياسية، بخلاف أمه التي لم تفقد براءتها بعد. كما أن أبو علي، ولأسباب - نفسيه باطنية - سنطرحها لاحقا أثناء مناقشة القضايا الإجتماعية - يكون بمثابة المعوق لإستمرار أم علي في مسيرتها البرلمانية، محتجا أو مستنداً إلى حقوقه

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢٠، ٢١.

الزوجية من ناحية، والعرف الإجتماعي السائد من ناحية أخرى... لكن ماذا عن مساندته لزوجته في حملتها الإنتخابية؟..

أعتقد أنها مجرد تجربة تمارسها أم علي، وأبو علي لأول مرة، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فالمسرحية في مجملها مجرد فانتازيا أو إفتراض، أو تخيل..، ومن ناحية ثالثة عندما سنحت الفرصة للزوج أبوعلي، لمغازلة مندوبة محطة التليفزيون، والتعبير عن حبة وإعجابه، حتى والرغبة في الزواج منها، مستندا إلى جهل زوجته أم علي باللغة، ومعتمدا على طيبتها وبراءتها. وكما سبق أن بينا، تكون المسرحية ببنائها الدرامي، وتطور شخوصها وأحداثها، بمثابة الفرصة المواتية، لطرح ومناقشة العديد من القضايا الإجتماعية والسياسية، تعني المشاهد في الواقع الحياتي المعيشي، وما المواقف والمفارقات، وما تفجره من ضحك إلا الوسيلة للتفكير والتأمل في كل القضايا والشخصيات والسلبيات المطروحة، معتمدا على ديمقراطية الدراما، كفن موضوعي ديمقراطي - على المستوى الفني - ومساحة الديمقراطية المتاحة في واقع المجتمع الكويتي، على المستوى الواقعي المعيشي، فنجحت أم علي كمسرحية قائمة على الموضوعية - أو فن قائم بالأساس على الموضوعية، وظف للتعبير عن هموم موضوعية.

التناقض

يقول ج. ل. ستيان: إن الملهاة السوداء مثيرة، لأنها تصبغ نموذجا بصبغه من المشاعر، تعاكس أو تتناقض مع نموذج آخر، أو مجموعة من النماذج المغايرة، لنرى النموذج الأول من ضوء جديد[1]. والواقع أن مسرح محمد الرشود قد حفل بعدد من المواقف المتناقضة والتي من شأنها أن نرى الشخصية في موقف متناقض، مع

(١) ج. ل. ستيان، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحي، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٧٦) ص ٤٧٠.

موقفها الأول أو متناقض مع الآخرين، ومن خلال التناقض بين الموقفين، لا تتفجر الكوميديا فحسب، بل تتيح مسافة للتفكير لدى المتلقي، للتفكير في الموقف والشخصية. ففي المشهد الأول من مسرحية «رجل مع وقف التنفيذ»، يمكن النظر إلى شخصية أم خالد التي تولول على ولدها الغائب، تشاركها جوقة النساء، من خلال منظور مغاير تماما للموقف، عندما تناقض إيقاع اللغة، إذ تولول باللغة العربية الفصحى، ثم تنقل إلى اللهجة المحلية، مما يخلق تناقضا بينها وبين النسوة، ثم بينها وبين نفسها في مرحلة تالية، وعليه فينظر المتلقي أيضا للموقف بمنظورين، مما يدعوه للتفكير.

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله

إحداهن: بس يا أم خالد رحمي نفسك حرام تعذبين روحك هالشكل.

أم خالد: (يا لوعة قلبي).. واحسرتي عليك يا وليدي وافوادي عليك يا خالد.. وافوادي.

النساء: جارك الله

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله[1]

وفي المشهد الثالث، ينظر الخال لابن أخته خالد برؤيتين متناقضتين، حسب مصالحه..

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ١.

الخال: الولد كبر يا منيرة وصار رجال ولازم يتحمل المسئولية[1].

... هذا رجال عمره عشرين سنة مو جاهل[2].

ثم يناقض الخال رأيه السابق في خالد، وينظر إليه بمنظور جديد

الخال: ... ... انت للحين صغير على الزواج[3].

ومن خلال التناقض بين موقفي الخال، في النظر لشخص واحد هو خالد - نضحك.. بل نسخر من الخال من خلال تناقض موقفه، والذي طوّعه وفق رؤيته الذاتية.

كما أن خالد نفسه يضع الخال في مأزق بالنسبة لمسألة لبس العقال، إذ يحدث التناقض في الرأي في موقف واحد.

خالد: (يأخذ العقال وينظر إليه باسما ويضعه على رأسه) والحين يا خالي شرايك رجال؟

الخال: اي.. الحين ماشاء الله عليك رجال

خالد: (خالد يرفع العقال عن رأسه) وكذي؟

الخال: (غاضبا) لا.. لا منت رجال[4].

في المشهد التاسع، يبرز التناقض واضحا - المسرحية أساسا مبنية على قيمة

(١) المرجع السابق، ص ١٠.
(٢) المرجع السابق ص ١٢.
(٣) المرجع السابق، ص ١٣.
(٤) المرجع السابق ص ١١.

التناقض - مما يؤكد فكرة نسبية الحقيقية - والتي سنناقشها في موضوع آخر - عندما يعلن مندوب الديوان -ديوان الموظفين - ومندوب المرور، موقفهما الإيجابي لصالح رجولة خالد، بينما يعلن شهود النفي (مندوب مجلس الأمة، ومندوب شئون القصر) أن خالد لم يصبح رجلا بعد، فالتناقض هنا ليس على مستوى موقف في المسرحية، أو شخصية، ولكنه يتمثل في فكرة وبناء المسرحية بأكملها، ومن خلال المواقف الكثيرة المتناقضة، تتفجر الكوميديا السوداء، التي تثير الضحك والتأمل.. الضحك والأسى، بل أحيانا الضحك... والبكاء.

خالد: (ساخرا) مجتمع واحد وفيه قانونين متناقضين

القاضي: (يتشاور مع مستشاريه) يتضح الآن أنه فيه قانون يحدد سن الرجولة بشمنتعش سنة، وقانون ثاني يحدد سن الرجولة بواحد وعشرين - (للمندوبين) شنو رايكم بسن الرجولة؟

مندوبا المرور وديوان الموظفين: ثمانتعش

مندوبا الأيتام ومجلس الأمة: واحد وعشرين[1].

في مقدمة، مسرحية (مصارعة حرة) يعلن المذيع عن المباراة الهامة.

المذيع: أيها الأخوة.. سوف يحكم المباراة.. الحكم الدولي الحازم أبو العينين (يصعد الحكم وهو شخص كفيف إلى الحلبة بمساعدة أحد المنظمين)[2].

فالتناقض يتمثل في أن حكم المباراة الذي سيراقب اللاعبين (كفيف) كما أن هذا الكفيف (صفة) أسمه أبو العينين. فالتناقض على أكثر من مستوى، ومن هنا

---

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ١.

يتفجر الضحك الذي يدعو للتأمل والتساؤل. كما أن الحكم الذي سيحكم سير المباراة، يخطىء موقعه بين المصارعين (الثور والفراشة)[1] فهو يقف مواقف خاطئة وبعيدة عن اللاعبين، وهنا يتضمن التناقض بعضا من روح العبث الساخر الذي يجسد الإنفصال بين البشر.

والواقع فإن الملهاة القاتمة (الكوميديا السوداء) كما في مسرحية (مصارعة حرة)، تصور مفارقات الحياة وتناقضاتها التي تحدث لأناس عاديين، ليسوا أبطالا بالمعنى التقليدي. كما أن موضوع المعالجة يبدو أحيانا واقعيا في شكل متجهم وكالح، وأحيانا أخرى، يكاد يقترب من عالم الخيال البحت. كل ذلك في أسلوب ساخر متهكم، ومع أن هذا الأسلوب ملهوي الطابع، إلا أنه يثير الشجن بقتامته، ومرارته، ومن هنا كان الضحك المتولد عن ذلك - ضحكا فاترا، يندر أن يتجاوز السطوح إلى الأعماق[2]. ويبرز التناقض الكوميدي على مستوى الفعل والشكل في مسرحية (أرض وقرض)، في المشهد الأول من الفصل الثاني، ورغم كاريكاتورية المشهد، إلا أن المشهد به الكثير من ملامح التناقض بين المارش العسكري. بجديته، وملابس وتسليح الشقيقين الحارسين من ناحية، كما يبرز التناقض بين المرئي والمسموع من ناحية أخرى، وكأنهما يحرسان ثكنة عسكرية.... وففي نفس الوقت يسير شابان على أنغام المارش العسكري، ويقومان بحراسة الجزء المخصص لقسيمة.. ويضع كل منهما قدراً صغيرا على رأسه كخوذة لحمايته، ويحمل كل منهما عصا للهجوم، وفي اليد الأخرى غطاء قدر كبير لإستعماله لصد الهجمات والدفاع، ويسير كل منهما بثبات، على أنغام المارش العسكري[3].

---

(١) قد تكون المفارقة جسدية كالثور البدين، والفراشة الرقيقة، يتصارعان، وبالطبع هذا التناقض في الشكل والحجم يثير الضحك. أنظر: المسرحية - نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ٥٨٢.

(٣) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٦.

كـمـا يـبـرز التناقض في نفس المشـهـد، مـن خـلال الجـديـة فـالحـارسـان الأول والثاني، يستجوبان زائرة أمهـمـا، ويسألانها عن هويتها وهوية طفلها حيث تتفجر الكوميديا، من خلال التناقض والمبالغة، حيث أن المسألة في جوهرها لا تعدو أن تكون جلبة شكلية، ليس إلا.

أم علي (الزائرة): والله أنا جايه أزور أم قسيمة

الأول: وشنهو الغرض من الزيارة

أم علي: بشوف أمك

الأول: (للثاني) ها تخليها تدش؟

الثاني: لا خل نتأكد أول.. يمكن هذا صالح متنكر بلبس مرة، ممكن تعطينا هويتك نشوفها.

ويحدث التناقض عندما يأخذ هوية أم علي ويقارن بينها وبين الوجه المغطى.

الأول: (ينظر في الهوية وينظر لوجهها المغطى.. صح.. الوجه مثل الصورة.. العين نفس العين.. والخشم نفس الخشم (يعطيها هويتها) إحنا آسفين عطلناك[1].

ولا يسمحان لأم علي بالدخول إلا بعد أن توافق لبنة على أن تكفل طفل أم علي الصغير!!.

في اللوحة الأولى من مسرحية (الكرة مدورة)، يبرز التناقض في شخصية حكم المباراة ومساعده (فالحكم يرش البخاخ بفمه بين لحظة وأخرى، ومساعد

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٨، ٢٩.

الحكم تسقط نظارته)[1]، فالمفروض في الحكم اللياقة وسلامة البنية، ليتمكن من متابعة المباراة وحركة اللاعبين، لكن الواقع بعكس ذلك، ومن خلال التناقض تتفجر الكوميديا.

في المشهد الخامس، من اللوحة الثانية، من مسرحية (الكرة مدورة) يقع اللاعب أحمد في تناقض، من خلال موقفين - الأول، عندما يعرقله صلاح في الفريق الخصم، ويسقط أحمد على الأرض (ويدخل أخصائي العلاج الطبيعي علشان يعمل اللازم - أحمد ساقط على الأرض ويتقلب صوب اليمين والشمال من شدة الألم، وصوت زوجته يتداعى إليه (يا أنا يالرياضة).... الناس يحبونك لأنك قاعد تونسهم لكن من تترك الرياضة ينسونك ولا يحسون فيك»[2]. ويصفر الحكم ويشوت أحمد البلنتي، ولم يفلح في إصابه الهدف، فما كان إلا أن (قناني الماء والحجارة تتساقط على أحمد من الجمهور وهو ينزل إلى الأرض رافعا يده ليتحاشاها، وينزل إلى أن يجلس والقناني والصخر تتساقط عليه ثم ينزل رأسه ويكور جسمه ويديه على رأسه... يتوقف الضرب، ويرفع أحمد رأسه وسط أكوام القناني والحجارة وينظر للجمهور، (وصوت أحمد أثناء حواره مع زوجته يتداعى إلى مخيلته.. الناس أوفياء وماراح ينسون تضحياتي.. يبتسم وتتكرر الجملة، فيضحك بصوت عالي وهستيري)[3].

لقد أدرك أحمد التناقض الذي وقع فيه، إذ أخطأ في الحكم على الجمهور من قبل، ومن خلال التناقض بين الحالتين، تتفجر الكوميديا، التي تدعو للتأمل والتفكير.. لقد ضحك أحمد بصوت عالي هستيري في الموقف السابق، رغم الإهانة، وغدر الجمهور به، إلا أن ضحكه بمثابة لحظة التنوير، فيضحك، فشر البلية

(١) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٤١.

(٣) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤١، ٤٢.

ما يضحك.

في المشهد الأخير من المسرحية، يبرز التناقض، بين جدية البيان الذي يعلنه المذيع، والموضوع، وكأنه يعلن خبرا هاما أو ينعى عزيزاً لدينا قد فارقنا.

المذيع: أيها الأخوة بكل الأسى والحزن - ننعى لكم الرياضة التي وافاها الأجل المحتوم وهي في ريعان الشباب إذ لفظت أنفاسها الأخيرة بعد المباراة الأليمة التي أقيمت بين الكويت والهند، فقد إنهزم الفريق الكويتي في هذه المباراة، فانهزمت أحلامنا.. وماتت معها آمالنا...)[١].

فالتناقض يبرز من خلال جدية البيان ومضمونه المأساوي، رغم أن الموضوع أساسا - خسارة مباراة - لا يستأهل كل هذا، ولا يخفى على أحد ما في صيغة البيان من لمز وسخرية بعادات بعض الأفراد في المجتمع وانحرافهم، ولم يقتصر الأمر على اللمز، بل إستخدم أيضا عنصر البراعة في التندر - كما هو واضح في بيان المذيع.

في المشهد الثاني من مسرحية (إذا طاح الجمل) بين موقفين متناقضين موقف مشاري الغارق في حزنه وألمه، وموقف زواره الذين إنصرفوا عنه للحديث فيما بينهم حيث (تتداخل الأصوات.. أصوات المجموعة الأولى المكونة من عبدالله وأبو خالد، مع أصوات المجموعة الثانية المكونة من فهد وعلي، في كلام متشابك وفوضوي وسريع، مع إشارات وإيماءات مناسبة من الموجودين، بحيث يعطي المشهد إنطباعا بأن الحياة مستمرة ولا تتوقف عند أحد، ومشاري أثناء المشهد يتألم ويتقلب)[٢]، وكأن الأمر، أمر المريض لا يعنيهم في شيء، رغم أنهم جاءوا أساسا لزيارته،

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٢) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ١٨.

فينصرفون عنه ليتحدثوا أحاديث متداخلة حول (الكورة، والدولار - والفن والآداب، والغلاء، وارتفاع الأسعار في كل مكان، والإسكان، والمستشفيات والطب)[1] ... الخ.

والواقع أن جميع الزوار من أفراد الطبقات الشعبية (عمال وموظفين) يسحقهم وحش الإستهلاك، فحياتهم وأحاديثهم فارغة إنطباعية، تعلن عن تبرمهم بالحياة، إنهم يمثلون طبقة (البورجوازية الصغيرة المعارضة) التي تسخط دوما، والتي يدينها الرشود في موقفهم السابق، وإهتماماتهم الخرقاء، دون مراعاة لمشاعر رجل في إنتظار المجهول. ومن خلال التناقض بين الموقفين.. تتفجر الكوميديا.. ساخرة حزينة، يغلب عليها طابع الأسى، أكثر من طابع الفرح والتفاؤل.

في المشهد الثاني من المسرحية السياسية التسجيلية (أزمة وتعدي) يحدث التناقض الذي يولد الكوميديا. فقد قرر صدام زيارة الأسرة العراقية - زيارة تلفزيونية مصورة - وأثناء الزيارة ينافق - خوفا - كل من الزوج والزوجة مضيفهم، حتى يدخل طفلهم أحمد، فينقلب الموقف ويبرز التناقض في ضوء جديد.

صدام: (بغضب) موعيب.. أقولك أريد أكلمك وتريد تمشي.. شنو انت ما عرفتني؟؟

أحمد: بلي.. أنا عرفتك.. انت كل ليلة تطلع بالتلفزيون وأبويا لما يشوفك يقول: عابت على هالبجم ويصك التلفزيون

صدام: (مذهولا) ها.. شنو؟؟

الأب: (يضع يده على رأسه ويصرخ) رحت بيها.. رحت ملح ضيعتني يا ابني

---

(١) المرجع السابق، ص ١٩.

حرام عليك[١].

في المشهد الثاني من الفصل الأول، في مسرحية (لولاكي2)، يبرز التناقض، لفضح إنشغال الأب عن الخروج مع أولاده للنزهة، فتكون نزهتهم بين الكراجات والسكراب، وفي المستوصف:

فوزية: وأنا أبوي وداني المستوصف وخلاني أتطمش على السسترات ومشاني بغرفة الطبيب وغرفة الإبر والصيدلية.

فهد: بس استأنستي والا لأ؟

فوزية: اي والله استأنست.. واللي ونسني أكثر شيء ، المرضى.. بشرحون الصدر.. اللي شايلينه على نقالة بيموت، واللي قابض بطنه يصرخ من الألم، ريوله مكسورة وقاعد يبكي.. شيء يونس.. ومناظر تفرح[٢].

ويبرز التناقض من خلال مكان التنزه، (فالناس يروحون الأبراج وصالة التزلج[٣]، والأبناء يصحبهم والدهم إلى أماكن لا تصلح أساسا لنزهة الأطفال، ولعل في هذا التناقض إدانة للأب، ويكون الضحك المتفجر من خلال التناقض، بمثابة التوبيخ الإجتماعي للأب البنشرجي. أكثر من ضحكنا على أطفاله الساخرين، ولعلنا نقول مع القائلين: إن التناقض أو عدم التناسب بين حقيقتين أو موقفين، هو سر الإضحاك[٤].

والواقع فإن الكوميديا في تاريخ تطورها، قد تقلبت بين مذاهب مختلفة، من كلاسيه ورومانسية وواقعية، وصنفها المؤرخون تصنيفات مختلفة مثل الفارس

---

(١) مسرحية أزمة وتعدي، مرجع سابق، ص ١٧، ١٨.

(٢) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١.

(٤) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ١٢١.

والفكاهة وكوميديا النماذج الشخصية، كما صنفوها إلى كوميديا إجتماعية، وكوميديا أخلاقية، وكوميديا نفسية وكوميديا سياسية.... الخ، ولكن هذه التصنيفات إن دلت على شيء، فإنما تدل على غلبة بعض عناصر الإضحاك أو ملابساته في بعضها عن البعض الآخر، أو غلبة بعض الظواهر خلال تطور الإنسان لإكتشاف نفسه إجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا.

ولكن الكوميديا الحديثة أبعد أثرا، لأنها تملك كل ما تكشف للإنسان من عناصر الاضحاك، كما أنها تملك كل ما توصل إليه الإنسان في إكتشاف نفسه إجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا[1].

والكوميديا فن مركب يعتمد على الرؤية والسمع معاً، ويقوم أساسا على كافة ما عرف الإنسان من وسائل الإضحاك، إبتداء مما ينشأ عن اللغة كالفكاهة والنكتة والهزل، إلى ما ينشأ عن علاقة الفرد بالمجتمع، وما يتضمنه من مواقف وسلوك ونماذج، وشخصيات. فلم تعد الحياة تحتمل تقسيم الكوميديا إلى فكاهية وسلوكية وشخصية ونمطية، أو إلى نفسيه وأخلاقية واجتماعية، فالمسرحية الحديثة ينبغي أن تكشف الحياة بكل أبعادها، وتتكامل فيها هذه العوامل جميعاً لتفسير سلوك الفرد والجماعة[2]، لأن مختلف ألوان الكوميديا، ليست سوى أجزاء لفن واحد، وواجهات لطبيعة الكوميديا[3].

إن الإبتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا... إن هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة،

---

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا، من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٧٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٨١.

(٣) مولوين ميرشتت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي، (بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٠) ص ١٣٤.

وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التي سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس، فتتلمس في اللهو ترويجا عن نفسها، وتبحث في الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها[١]، وتسعى عن طريق النكتة والكوميديا اللفظية وهزل المهنة، نحو التهرب من الواقع من ناحية، والإستعلاء عليه من ناحية أخرى، وتوبيخ المنحرف من ناحية ثالثة. فالضحك ظاهرة إجتماعية في غالب شأنه، ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا، وإلا، فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة، التي شاركنا في الضحك عليها شخصا آخر أو أشخاصا آخرين... فأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية... والضحك، على هذا، يصبح هجوما من المجتمع في مجموعة، أو هجوما من قسم خاص من المجتمع على ما يعتبره شيئا غير إجتماعي، شيئا شاذا يحتمل أن يؤدي إلى الضرر[٢].

وليس من الضروري أن يتعمد الكاتب تناول مشكلات المجتمع ومعالجتها معالجة مباشرة، فإن فعل فلا بأس من ذلك - ولكن يكفيه أن يكون منتميا لمجتمعه، وعلى وعي بقضاياه ومشكلاته... آماله وطموحاته... والنموذج الكوميدي الجيد هو بطبعة نموذج إجتماعي، وهو بطبعه يرتبط بالجماعة وما يسود بينها من علاقات، ومثل هذا النموذج الذي يتخيره الفنان بحسه الكوميدي الصادق، المتفاعل مع واقعه، يؤدي دوره الإجتماعي سواء أراد المؤلف أم لم يرد[٣].

وبعد دراستنا لمفاهيم الكوميديا وأنواعها في مسرح محمد الرشود ، ورغم تعدد أشكالها إلا أن مصدرها جميعا يكاد أن يكون واحداً، فهي إجتماعية بالأساس، مرتبطة بالقضايا التي ناقشها الرشود في مسرحه... مرتبطة بالأنماط والشخوص التي طرحها... مرتبطة بالمواقف التي أيدها أو جعلنا نسخر معه، منها..

---

(١) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك (القاهرة: مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٨٨) ص ٧.

(٢) الارديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص ٢٩٣.

(٣) المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلي اليوم، مرجع سابق، ص ٧٨.

إننا وبعد تحليلنا - والذي حاولنا أن يكون وافيا - لمفاهيم الكوميديا في مسرح محمد الرشود، أدركنا أن الإنسان ينفجر في ضحك مؤلم، حيث يتحد حافزا السخرية والرثاء، في صورة للوضع الإنساني، نشعر بها في شكل كامل... لكنها تشاؤمية، إننا نعلم أن ماهو مضحك بالنسبة لنا، غالبا ما يكون بؤسا بالنسبة للآخرين، ويطلب الرشود منا أن نعيش في حالتين عقليتين أو أكثر في نفس الوقت، بشكل موضوعي وشكل شخصي في الوقت ذاته، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير.

تقترب الملهاة من الحياة الواقعية اكثر
مما تفعل الدراما

أوديت أصلان

الباب الثاني

قضايا النقد الإجتماعي
في مسرح الرشود

أيها الفنانون، أنتم يا من تضعون المسرح في دور كبير، تحت شموس من الأضواء الصناعية أمام حشد صامت - إذهبوا وابحثوا بين الفينة والأخرى عن مسرح الحياة اليومية. مضاعفاً ألف ضعف ومحروماً من الشهرة. لكنه مليء جداً بالحياة، مسرح الأرض، المسرح الذي يغذيه عيش الناس، مع بعضهم، المسرح الذي يدور في الشوارع.

الملهاة السوداء

(ج.ل. سيتان)

الفصل الأول

(مدخل)

مسرح محمد الرشود وقضايا النقد الإجتماعي

يلعب المسرح دوراً بالغ الأهمية في بناء الإنسان، فبناء الإنسان هو متعة روح وعقل ووجدان، ورسالة المسرح متعددة الأوجه والأساليب، ومن أبرز أدوار هذه الرسالة السامية، هو القاء الضوء على المشاكل التي تؤرق حياة الإنسان ومحاولة طرح حلولها أو إلقاء الضوء عليها، أو يترك للمشاهد إمكانية التفكير في حلها، ومعرفة أسبابها، لتجاوز السلبيات والمشاركة في بناء مجتمع أكثر إستقراراً.

والمسرحية عند الجماهير هي المسرحية، التي تعرض سواء في مسرح يقال إنه مسرح أهلي أو حكومي أو تجاري أو خاص، وهو في كل الحالات يتطلب الترفيه، فإذا وجد أن المسرحية لا تعطيه ما اراده من المتعة الترفيهية فإنه ينصرف عنها، إلى المسرح الذي يلبي طلباته ويشبع رغباته جيداً.

ولقد كان من نتيجة (النجاح الجماهيري) لبعض عروض المسرح الخاص أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح والفن الدرامي نفسه) إذ بدأ الإعتقاد يسود بكل أسف بأن (الكوميديا هي التسلية [1]) عن طريق الإضحاك بأي وسيلة ممكنة،.. ولقد بلغ هذا المفهوم حداً من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها، جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التي تثيرها كلمات أو

(١) ومعنى التسلية، إستغلال وقت الفراغ للتفريج عن النفس ودغدغة الحواس، بما يسري عنها.. والتسلية صناعة معقدة كل التعقيد،.. وهي في صياغتها العصرية الحديثة تفترض جمهوراً من المشاهدين أو المستمعين، إستولى عليهم التعب والملل، ولعلهم غير متعلمين وهم قطعاً غير مثقفين، إلا أنهم ليسوا أميين بمعني الكلمة، لهم شطر من المعرفة والفهم إكتسبوها من الإستماع للإذاعة وقراءة الصحف ومشاهدة التليفزيون، ومما يدل على سلطان التسلية في وقتنا هذا أن المعرفة المفترض وجودها في التسلية إنما هي مكتسبة في الحقيقة وواقع الأمر من برامج التسلية نفسها، أنظر: إريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة: الدار المصرية، ١٩٦٥) ص٣٨٩، ٣٩٠، ص٥٠٢.

حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور[1]، ولكن هناك جانباً آخر في الكوميديا يدعونا للتساؤل عن أسباب ضحك الجمهور، فإذا نظرنا إلى التراث الكوميدي في الدراما العالمية، استطعنا أن نعرف أن الجمهور في معظمها إنما يضحك على الأخطاء والنقائص والعيوب التي يمكن علاجها، في المجتمع وفي العلاقات البشرية، التي يمكن التغلب عليها.. وقد تتمثل هذه الأخطاء في مكونات البنية الإجتماعية، بسبب أخطاء في الأفكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتوارثة، أو بسبب أخطاء في نوازع النفس البشرية، لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين[2].

إن الكوميديا في هجومها على الظاهر إنما تعرى الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدي إليه، بل وكل ما يمكن أن يؤدي إليه وهي لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفن الدرامي إلا في النشاط الذهني الذي يستطيع الكاتب الكوميدي أن يعيد به صياغة وتراكيب العلاقات الإجتماعية القائمة وإبراز الأخطاء والعيوب والنقائص، بتكبيرها والمبالغة في تصويرها، وذلك حتى تتغير النسب التي تتحكم في العلاقات الإجتماعية والسلوكية فيما بين الشخصيات من ناحية، وبين الشخصيات وبيئتها من ناحية أخرى. وإذا كانت الكوميديا لا تقضي على النقائص ولا تقلل من عدد الرذائل، فهي على الأقل تعرفنا بها، وتحذرنا منها، لأننا في النهاية ينبغي أن نحيا بين هؤلاء المرذولين، .. أن نتجنبهم أو نعاندهم وأن نواجه هجماتهم دون أن نستسلم لها، وبفضل الكوميديا لن يستطيع أولئك أو هؤلاء أن يفاجئونا، لأننا كمشاهدين قد أخذنا مصل الوقاية، ولأن المسرح أفضى إلينا بطريقة الكشف عنهم[3].

● وكاتب الكوميديا الإجتماعية محمد الرشود، قد نزل إلى ميدان الكتابة

(١) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات اخرى (القاهرة: الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص٤١.

(٢) المرجع السابق، ص٤٢.

(٣) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص٦١.

المسرحية، متأخرا ـ نسبيا ـ مما يشكل ظاهرة مسرحية جديرة بالدراسة[1]، وبنظرة فاحصة على تاريخ المسرحية في العالم، ثبت أن كتابة المسرحية الكوميدية بشكلها الناضج، يحتاج إلى سن معينة، يكون صاحبها قد بلغ درجة عالية من الحنكة والتدريب على هذا الفن الشاق، تدريبا يؤهله إلى أن يقدم لنا مسرحاً يمكن الإحتشاد له، ومفهوما يكون في خدمة المجتمع الذي يعيش فيه، لأن الكاتب في هذه الحالة يكون قد ركز كل مجهوداته في خدمة هدف معين، يستريح مع رؤيته له نافذا سياراً[2].

ويرى الارديس نيكول أن مؤلفي المسرحية العظام إذا تأملنا صفاتهم نجد (أن شيئا واحداً يسترعي إنتباهنا رأساً، فهؤلاء المؤلفون بصورة عامة، قد أبانوا أنهم متأخروا البدء، طويلوا النفس)[3].

إن محمد الرشود كتب في معظم الأنواع المسرحية، حتى التجريبية منها، وشارك في العديد من المهرجانات المسرحية[4] ـ لكنه وضع نصب عينيه، قضايا وواقع مجتمعه، من ناحية، مستخدما العنصر الكوميدي من ناحية أخرى، فالعنصر الكوميدي في المسرح سمة ملتصقة بالإنسان والمسرح في شتى البقاع، وفي مختلف العصور، والكويت من البلاد التي عرفت المسرح حديثاً، وهي أيضا من البلاد التي وظف مسرحها العنصر الكوميدي، لمناقشة القضايا الإجتماعية والسياسية، «بهدف

---

(١) يمكن الرجوع إلى الببليوجرافيا المعدة حول الكاتب.

(٢) د. أحمد سمير بيبرس، المسرح العربي في القرن التاسع عشر (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، ص١٨). ١٩٨٥

(٣) المسرحية العالمية، حـ٥، مرجع سابق، ص٣٢١.

(٤) شارك محمد الرشود بنصوصه المسرحية في المهرجانات المسرحية، وحصل على عدد من الجوائز .ومن هذه المهرجانات: المهرجان المسرحي الأول لشباب دول مجلس التعاون (١٩٨٦)، والمهرجان المسرحي الثاني لشباب دول مجلس التعاون الخليجي (١٩٨٧) والمهرجان المحلي لمناسبة يوم المسرح (١٩٨٩).

ربط المسرح بالمجتمع المعاصر، من خلال النقد الذي يتجسد في المواقف والشخصيات، وبالتالي يصبح المسرح من أهم أدوات التغيير، والتطوير في فكر المجتمع وثقافته وسلوكه..

والعنصر الكوميدي في المسرح الكويتي يؤكد هذه الظاهرة بصورة واضحة ملموسة، وهذا العنصر يشكل الكم الأكبر في التأثير المباشر على المتلقي عنه من الجانب التراجيدي الذي أصبح أقل تأثيراً في عالم يعيش شبه مأساة، فهو خاصية من خصائص المسرح الكويتي التي لا يمكن تجاهلها،[1] وكل بيئة تفرض مسرحها، تبعا لمقتضيات الجمهور وذوقه وميوله وإتجاهاته الفنية المختلفة، وهو ما نطلق عليه إصطلاحياً الدراما الإقليمية، وهي (القطع التمثيلية التي تنتجها منطقة جغرافية محددة عن ظروف حياتها، وفي زمن معين، وعادة ما تتسم تلك القطع بطابع خاص يميزها عن الأنتاج المسرحي لمنطقة أو إقليم آخر [٢]).

والكاتب الكويتي عموما يختار القضية الإجتماعية في مسرحه، ولم يكتف محمد الرشود بذلك، بل تجاوزها إلى القضايا الإنسانية، بل ونزل إلى مجالات الحياة اليومية، ليطرح قضايا الطبقة الدنيا، وإن بدت بعض شخوصه متمردة على الواقع.

لقد طرح الرشود العديد من القضايا والمشاكل الإجتماعية كما سنرى فيما يلي - مثل أثر الثروة على الأخلاق وسلوكات الناس، وتعدد الزوجات، والزواج من أجنبيات، ومشاكل الخدم، وحق المرأة في الإختيار والإنتخاب،.. ومشاكل الشباب والإسكان والكره، ومواجهة القانون، هذا إلى جانب قضايا سياسية كقضية الغزو

(١) د، فوزية مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي (الكويت: شركة ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص٥٣.

(٢) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥) مصطلح رقم ٢١٦، ص١١٤.

العراقي للكويت، والتبشير بالتحرير والإتحاد بين أبناء المجتمع هذا إلى جانب قضايا شمولية، وإنسانية عامة كصراع الخير والشر، والميراث والطمع والأنانية، ونسبية الحقيقة، والبخل، والخيانة بين الأصدقاء، والإغتراب بأنواعه، كما سنبين فيما بعد، والطريف أن هذه التيمات وتلك الموضوعات، مشتركة بين المسرحيات الإجتماعية والمسرحيات الهزلية، والكوميديا السوداء، والميلودراما، ولا فرق بينهما إلا في طريقة معالجة محمد الرشود لها، وطريقة أداء الفنان الممثل متضامنا مع الرؤية الإخراجية للمخرج.

وبالرغم من أن بعض شخوص الرشود في مسرحه، متمردة، أوكاشفة، إلا أن هذا التمرد، وذاك الكشف «لا يصل إلى أقصى مدى، أي أنه ينتمي إلى نوع من المسالمة، أو المهادنة، أو الرضا بنصف الحل، أو الإنتظار، أو إيقاف التنفيذ، أو ترك النهاية واتخاذ موقف للجمهور، إلا أنه لا يصل أبدا إلى إعلان حرب نهائية تجاه أي شيء، (فالإنتظار) هو إحدى خصائص النفسية الكويتية، والصبر والترقب حتى تأتي ظروف ملائمة للتغيير دون الدخول في مطاحنات الغالب فيها كالمغلوب، كلاهما خاسر»[١].

وربما لم تحتف حركة مسرحية في الوطن العربي بالتغير الإجتماعي كما احتفت به المسرحية في مجتمع الخليج العربي، لأن المجتمعات العربية الأخرى، لم تواجه ظواهر الأنقسام، والتوتر، والصراع، والقلق، وعدم التوازن، التي خلقها ظهور النفط، وانقلاب نمط الإنتاج في فترة وجيزة من الزمن، ولا نعني بظهور النفط مجرد (المادة الخام) وإنما نعني به محركاً أساسياً لتطور النظام الإجتماعي، والسياسي، في ذلك المجتمع[٢]، حيث الإنقسام بين القديم والجديد، والصراع بين التقليدي والمحدث،

(١) د. فوزية مكاوي، المرأة في المسرح الكويتي (الكويت، ذات السلاسل ط١ ١٩٩٣) ص٢٣٤.

(٢) د. إبراهيم عبدالله غلوم، المسرح، والتغير الإجتماعي، في الخليج العربي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦) ص٦.

وصعود طبقات إجتماعية إلى السلطة، رغم جذورها الإجتماعية الرثة، وتلاشي الماضي رغم قرب عهده، وسيطرة الخدمات الإستهلاكية، رغم لا عقلانيتها.. والصراع بين الأجيال، وسقوط النظام القديم على مرأى من صعود النظام الجديد للحياة الإجتماعية ونحو ذلك من مشكلات التغير البنائي في مجتمع الخليج العربي[1]، إذ (يعد التوظيف الواعي للمسرح بهدف التغيير الإجتماعي أحد الملامح البارزة الهامة للمسرح في القرن العشرين)[2].

ويرى إسماعيل فهد إسماعيل، أن المسرح في الكويت، قد طرح القضايا العائلية، لا القضايا المعاصرة[3]، أما الدكتور محمد حسن عبدالله، فيرى أن النقد الإجتماعي (والسخرية من العيوب) [4] والمفارقات ترضي حاسة الرغبة في الإصلاح أو التقدم، ولكن الحاسة الجمالية، والوعي الحضاري والإنسان العام سيظل محروماً من الإرواء والإغناء[5]. لكن الدكتور علي الراعي يرى أن كوميديا المثقفين تطرح قوة الفن وقوة الفكر، لكنها لم تقوِّ صلتها بكوميديا الشعب (فالأزمة التي تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها الآن، راجعة في أساسها إلى ضعف صلتها بكوميديا الشعب، ولا أمل أمام كوميديا المثقفين في مزيد من الحياة والإنتشار، إلا إذ تعلمت من الكوميديا الشعبية كيف تضحك المتفرج، حتى تتحرك أجهزته المادية جميعاً إلى جوار ما أنجزته كوميديا المثقفين من تحريك وتنشيط لأجهزة الفكر عند عملائها

---

(١) المرجع السابق، ص٧.

(٢) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة (القاهرة: مطبوعات المهرجان التجريبي، ١٩٩٣) ص٢٢٢.

(٣) مجلة اليقظة في ٢٨/ ٩/ ١٩٧٠، وأورد هذا الرأي د. محمد حسن عبدالله، كتابه الحركة المسرحية في الكويت، مرجع سابق، ص٢١٥.

(٤) حول مفهوم السخرية في الملهاة، يمكن الرجوع إلى إريك بنتلي، المسرح الحديث، مرجع سابق، ص١٩٢.

(٥) الحركة المسرحية في الكويت مرجع سابق، ص ٢٨١.

المحدودي العدد)[1].

ولقد نجح محمد الرشود في الجمع بين كوميديا المثقفين وكوميديا الشعب، إذ جمع بين توظيف الأغاني الشعبية، والأمثال الشعبية، والحكم وأشكال الفرجة الشعبية، وخيال الظل، إلى جانب الكوميديا السوداء والميلودراما، والدراما الإجتماعية حيث ناقش قضايا حياتية واجتماعية وإنسانية في آن واحد.

وإذا كان المسرح الكويتي، قد اختار واحداً من طريقين في معالجة القضايا الإجتماعية: الأول هو الأسلوب الكوميدي الذي يلمس هذه القضايا لمساً خفيفاً، ويبالغ في إبراز سلبياتها ساخراً من بعض مظاهرها. والثاني: هو الأسلوب الذي اصطلح على تسميته باسم (المسرحية الإجتماعية) التي تهتم بتصوير الظواهر الإجتماعية، أو تحليلها، خلال فترات التغير الإجتماعي) [2] والواقع، لقد استطاع الكاتب محمد الرشود أن يجمع بين أسلوب الكوميديا من ناحية والمسرحية الإجتماعية من ناحية أخرى راصداً مظاهر (التغير) الإجتماعي من ناحية، ومحرضاً على (التغيير) وتجاوز السلبيات من ناحية أخرى، أي أنه جمع بين (التغير والتغيير) في كوميدياته الإجتماعية الإنتقادية.

ولكن الرشود يدرك، أن هناك خيطاً رفيعاً بين الإسفاف والإضحاك، هو نفس الخيط الموجود بين الكرم والتبذير، «ومهما كبرنا، وعلا شأننا سنبقى نتعامل مع الفن من منطلق الهواية، ومن واقع العشق الذي نكنه للمسرح[3]، لأن مؤلف الكوميديا (يجب أن يكون بعيداً عن التحيز والتعصب وعن التهكم اللاذع المغرض،

(١) د. علي الراعي، مسرح الشعب (القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣) ص٣٥٩.

(٢) وليد أبو بكر، القضية الإجتماعية في المسرح الكويتي (الكويت: كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ١٩٨٥) ص١٠،٩.

(٣) محمد الرشود، حوار بجريدة الرأي العام بتاريخ ٢٨/ ٣/ ١٩٨٩.

وينبغي أن يكون مقدراً للمسئولية كل التقدير) [1].

فالكاتب الكوميدي، يجب أن يضع عمله في صورة أو (فورمة) تجعل من الصعب تماماً على القارئ أن يفسدها بالقراءة، وقد يأمل الكاتب المسرحي في مساعدة الممثلين له، وربما يسعده الحظ، لو استطاعوا أن يصححوا له مواطن الضعف في فنه، ولكن ليس من الحكمة الإعتماد على ذلك، كما أن من الحكمة تجنب تلك المخاطرة التي تجعلهم يفسدون فنه أكثر مما يصلحونه [2]، ثم يجب ألا ننسى أن الكاتب لا يكون قد قام بالمهمة المطلوبة منه إذا كان الجمهور لا يضحك إلا من الممثلين، ولا يضحك من التمثيلية [3].

والرشود إلى جانب أنه يعرف ممثليه، فهو يعرف جمهوره تمام المعرفة، ويعرف أن جمهوره لا يستجيب في معظم الأحوال لأداء الممثل ـ لحداثة عهده بالمسرح ـ بقدر ما يستجيب للشخصية الدرامية والموقف الدرامي، والقضية التي يسخر منها او يناقشها العرض المسرحي بما في ذلك من مفارقات درامية، تبعث على الإستجابة والمتابعة.

فالمسرح مبنى مخصص لجمهور من النظارة، وما من شك في أن أحد العوامل الرئيسية الحاسمة في الفن المسرحي، هو أن المسرحية لا تكتب أصلا للقراءة، وإنما للإخراج المسرحي أمام جمع من المشاهدين.

ثم إن المؤلف المسرحي ينبغي دائما أن يكيف أفكاره مع المسرح في عهده، ويتبع ذلك أنه ينبغي أن يجدَ في كتابة أعماله بطريقة تمكنه، لا من أن يجذب أي

(١) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص٢٦٥.

(٢) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق ص٧٨.

(٣) روجر م. بسفيلد (الإبن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨ ص٢٥٣).

جمهور من المشاهدين، بل بطريقة تمكنه من أن يتجه إلى الجمهور الوحيد الذي يعرفه، جمهور المشاهدين في عهده، لخلق ما يطلق عليه (العادة المسرحية) .. وهكذا فهو يعتمد إلى حد كبير على طراز الجمهور المتردد على المسرح إبان السنين التي يكتب فيها، وهذه مسألة ذات أهمية كبيرة فنظرة تاريخية عامة على المسرح تشير بجلاء إلى شيء واحد، وهو أن المسرح يبلغ أعظم قوته حين يكون النظارة فيه قطاعاً مستعرضاً للمجتمع كله.[1].

ومحمد الرشود كاتب مرتبط بجمهوره، وقضايا مجتمعه التي تعني ذلك الجمهور، وهو يعطي جمهوره إحساسا بالواقع من ناحية، وإحساساً بالتسامي على الواقع من ناحية أخرى، ولعل هذا أحد الأسباب التي أدت إلى نجاحه الجماهيري ككاتب للكوميديا الإجتماعية الإنتقادية، حيث يلجأ إلى التصريح أحيانا، والتلميح ببواطن الداء، أحيانا أخرى.

إنه ككاتب، لم يبتدع عالمه الدرامي، وإنما رآه من حوله ونستطيع أن نتبين في مسرحياته - والتي سيأتي التطبيق عليها فيما بعد - إلى أي حد سارت على نمط العالم الصغير الحقيقي الذي يعيش فيه.

ومطالب الجمهور ليست مجابة على طول الخط، فنحن نعلم أن الجمهور يطلب دائماً الفكاهة كوسيلة للترفيه المؤقت عن متاعب الحياة اليومية .. ولكنها تنتهي بانتهاء أثرها الذي يكمن في الإضحاك فقط، والفنان الذي يرضخ لمزاج الجمهور يتحول إلى تاجر ويقدم السلعة الرائجة بصرف النظر عن قيمتها الذاتية .. وإذا صرف الجمهور النظر عن هذه السلعة، هرع الفنان إلى استعمال السلعة الجديدة التي يحس بأن الجمهور سيقبل عليها، ويستمر الفنان يدور في هذه الحلقة المفرغة .. وتتقدم به الأيام وتنحسر خصوبته التي يبددها في تلبية طلبات الجمهور الذي

(١) المسرحية العالمية، جـ٥، مرجع سابق، ص٣٤٤.

سينصرف عنه بمجرد شعوره أن هذا الكاتب قد قدم كل ما عنده من سلع استهلكت بمرور الأيام.. وسيتجه إلى آخر يستطيع إشباع رغباته بطريقة أفضل.. وهذا ما يحدث بالفعل في مجال الهزليات والمسرحيات الفكاهية الهابطة دراميًا، والتي تعتمد على القفشات الرخيصة، والحركات المصطنعة واللزمات الكلامية المبتذلة واللعب بالألفاظ ونطقها بطريقة ملتوية لاستجداء ضحك الجماهير وإقبالها على شباك التذاكر.. وتتحول العملية إلى تجارة صريحة تحت قناع زائف من الفن. ونلاحظ أن الفكاهة والجنس من العلامات المميزة للإتجار بالفن[١]، وقد سما محمد الرشود في مسرحه عن كل هذا، لعدة أسباب أولها: أنه ليس في حاجة إلى نفاق الجماهير، في مسرحه، إذ يعرض قضايا جادة تعني المشاهد بالدرجة الأولى وثانيها: - أن المجتمع الكويتي محافظ بطبعه، وثالثها: أن الكاتب أتما يلجأ إلى كوميديا الموقف في معظم مسرحياته، والتي تعتمد على ثيمة التناقض، ورابعها: أنه يطرح في كل مسرحية قضية أساسية، وخامسها: أنه كاتب يطرح أفكاراً جريئة في عمومها[٢]، «وتبقى أفكار وكتابات محمد الرشود هادفة، وموضوعية، وجريئة في نفس الوقت.. فها هو المسرح الذي يقف على خط التماس بين العروض المهرجانية الأكاديمية من جانب، والعروض الهزيلة الهابطة الفاشلة من جانب آخر[٣]. فهو كاتب يعرف طبيعة جمهوره، وفلسفة التعامل معه، فقدم الموقف الساخر والنكتة والإستعراض والموسيقى [٤].

---

(١) مسرح التحولات الإجتماعية، مرجع سابق، ص١٣٤,١٣٥.

(٢) يمكن الرجوع إلى كتابات النقاد بصحف: السياسة، بتواريخ ١٤/ ١/ ١٩٨٨، ٢٤/ ١/ ١٩٨٨ ١٢/١٢/ ١٩٩٣، والقبس، بتاريخ ٢٣/ ٩/ ١٩٨٩، الوطن بتاريخ ٢٤/ ١٢/ ١٩٨٧، الرأي العام بتاريخ ٢١/ ١٢/ ١٨٧.

(٣) صالح حسين، انتخبوا أم علي، جريدة السياسة، العدد ٩٠٠٤، بتاريخ ١٢/ ١٢/ ١٩٩٣.

(٤) أنظر: القبس، لولاكي، بتاريخ ٢٣/ ٩/ ١٩٨٩،

وهاهو الريحاني، كصاحب فرقة مسرحية، تغلب عليه الإتجاه للكسب السريع السهل، فنزل إلى مستوى الجمهور، ، ولم يحاول أن يرتفع بالجمهور إلى مستوى العمل المسرحي الحقيقي [١]. وإن كان هذا لا ينطبق على كل أعمال الريحاني.

إن الجماهير تريد أن ترى واقعها على منصة المسرح، ترى أمجادها وعثراتها.. أفراحها ومآسيها.. تريد أن تتعاطف مع مشكلاتها فتأسى لها، أو تضحك وتسخر منها.. ومن خلال ألمها وضحكها تبصر طريقها وتكتشف قيمتها.

والملهاة هي أكثر صنوف الأدب جميعاً استهواء للناس، ذلك أن البديهة الحاضرة والفكاهة، تستطيعان أن تصلا بين أعمق أغوار الأفكار والعواطف المتضادة، وأن تخلقا ـ ولو إلى حين ـ وئاماً شاملاً بين أناس تباينت مشاربهم، إنها توحدهم وتجمع شملهم [٢]، وقد أدرك محمد الرشود ذلك.

فمنذ ظهور النفط وحتى الآن ظهرت قيم فكرية وإجتماعية وأخلاقية جديدة، كما ظهرت فئات من المستغلين والانتهازيين حاولت أن تركب الموجة لصالحها، واصطرعت قيم وأخلاقيات الماضي، بقيم وأخلاقيات الحاضر، في تناقضات، تفاعلت في علاقات المجتمع، إبتداء من علاقات الأفراد، وحتى العلاقات الأسرية. وأبرز ديناميات التغير، نجدها في تلك الطبقة الإجتماعية التي أطلقنا عليها «البرجوازية المعارضة» ذلك أن هذه الطبقة وجدت في المسرح مضموناً حيوياً لإشباع معارضتها للأخلاق والعادات والقوانين والنظم، التي أفرزتها التغيرات الجديدة، كما وجدت فيه مضموناً لتفريغ همومها الذاتية، النابعة من صدامها مع التغير [٣].

---

(١) سعد الدين وهبة ، الريحاني ماله وما عليه ، مجلة المسرح ، العدد ٦٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٤٥ .

(٢) الملهاة في المسرحية والقصة ، ومرجع سابق ص ١ .

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، مرجع سابق ، ص ١٦ .

فالمسرح الكوميدي في الكويت اتخذ من القضايا المعاصرة، مادة أقام من خلالها أحداثه، ومواقفه وتناقضاته وشخصياته وتيماته ومفارقاته، ورغم أن المسرحية الكوميدية التي يكتبها محمد الرشود تحوي على العديد من الإتجاهات الكوميدية، إلا أن مضمونها الذي حملته يتسم بمسحة من الأسى، هي أقرب إلى الكوميديا السوداء.. التي تثير الضحك، لكنه ضحك كالبكاء.

وكما أدى الوعي الديمقراطي وجو الحرية، إلى إزدهار المسرح في اليونان القديمة،.. ينتهي بنا المطاف في هذه المقولة، إلى أن الوعي الديمقراطي وجو الحرية، عاملان ساعدا على إتاحة الفرصة لكاتب الملهاة، كي يطرح ويناقش مختلف القضايا.

فبين يديه تحورت مأساة الحياة العائلية كما تحورت كوميديا الحياة العائلية.. إلى نقد للحياة العصرية في جرأة سافرةوفي غير هوادة ـ فكان إن وجد التناقض الكوميدي الذي كان تقابلا بين الحقيقة والمظهر وبين الإدعاء والفعل.. وبين المثل العليا والحقائق.

ايريك بنتلي

الفصل الثاني

دراما الأسرة

إشكاليات الزواج:

منذ أن خلق أديسون، لونا من الملهاة العائلية لم تكن معروفة من قبل، وجد كتاب الكوميديا في الحياة المنزلية صورة واضحة من هذا العالم الأصغر، إذ إزدهرت الملهاة العائلية منذ القرن الثامن عشر[1] وتركزت الحياة الإجتماعية في المنزل، وقد برع في هذا اللون الكاتب الإنجليزي جولد سميث.

ومنذ أن دخلت الدراما بين جدران الأسرة ـ في منطقة الخليج، لم تخرج منها، أو خرجت الأسرة على المسرح ثم لم تغادره، لقد أصبحت الأسرة بتقاليدها، ونظمها وهيكلها النموذجي هي الدراما ليست بإعتبارها مسرحاً لعملية صراع جارية ودائمة، وإنما لكونها نموذج التركيب «السوسيو درامي» في العمل المسرحي، فالأسرة المتغيرة هي النموذج الإجتماعي الشامل للمجتمع المتغير، وهي النموذج الفني الخالص للدراما المحلية[2]، فالتغير في الأسرة نموذج مصغر للتغير في المجتمع، مادامت هذه الأسرة تكون الوحدة الرئيسية في البناء الإجتماعي، وقد ظهرت بنية جديدة للأسرة في الكويت ويطلق على هذه الأسرة في البحث الإجتماعي (الأسرة الزوجية) أو (الأسرة النواة) التي تعبر عن أقرب المضامين إلى المثالية الفردية في تغير البنية الإجتماعية للأسرة[3].

(والأسرة النواتية) هي البنية الحديثة لتركيبة الأسرة التي تقوم على دعم الإدارة الفردية، بحصر تركيبتها المصغرة في الزوجين وأبنائهما[4].

ولا تكاد أن تخلو مسرحية من مسرحيات محمد الرشود، من أسرة نواتية،

---

(١) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص٧٥، ٧٦.

وانظر: دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية (القاهرة: وزارة الأوقاف والإرشاد ١٩٦١) ص١٦٣، د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠)، ص ٣٦٤.

(٢) المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص١١٧، ٧٨.

(٣) المرجع السابق، ص١١٨، ٢١٩.

(٤) المسرح والتغير الإجتماعي مرجع سابق، ص٢١٩.

كنموذج للطبقة الوسطى الصغيرة، يطرح قضاياها ومشاكلها وآحلامها وتطلعاتها وتناقضاتها، إذ يكاد الرشود الا يخرج في مسرحه عن نطاق تلك الاسرة الصغيرة من حيث العدد، والتي تشكل على المستوى الطبقي نموذجا للطبقة الوسطى الصغيرة أيضا، «إن كتاب الكوميديا الجديدة، الإجتماعية الإنتقادية رغم عطفهم البالغ على القضايا الإجتماعية، بما فيها قضايا الشعب عامة، إنما هم في جوهرهم يمثلون الطبقة الوسطى الصغيرة، وإهتماماتهم وموضوعاتهم ومواقعهم الفكرية، وتدريبهم الفني كله نابع من وجهة نظر الطبقة الوسطى الصغيرة[1] ولاشك في أن التجسيد المسرحي لأفراد الأسرة الصغيرة، بما يواجههم من مشاكل ومفارقات وإحباطات، يحتم على كاتب الكوميديا الإجتماعية الإنتقادية، أن يكون في مواجهة كاملة مع حركة المجتمع».. والمجتمع في الحقيقة فكرة، لا مجموعة من الناس، إنه مجموعة من العادات والتقاليد والأراء تتعاون معا، وقد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون في مساحة محدودة، وقد يشمل الإنسانية جمعاء[2].

ولأول مرة على المسرح، وفي عام ١٩٦٠، كتب صقر الرشود أول أعماله المسرحية، وهي مسرحية (تقاليد) مظهرا فيها الأسرة الكويتية على المسرح، جاعلا منها نموذجا للأسرة في مجتمع الخليج العربي، بصورة عامة، وقد توالى ظهور الأسرة المتغيرة على المسرح بعد ذلك، واستمد نموذجها الدرامي في الكثير من الأعمال المسرحية (٣).

في مسرح الكاتب محمد الرشود، لم تظهر الأسرة النواتية، الصغيرة في الأعمال الثلاثة الأولى (يا معيريس، رجل مع وقف التنفيذ، مصارعة حرة) ـ بشكل

(١) د، علي الراعي، مسرح الشعب، (القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ط١) ص٣٥٨

(٢) يمكن الرجوع إلى: الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص٧٢، والمسرحية نشأتها وتطورها مرجع سابق، ص٣٦٣.

(٣) المسرح والتغير الإجتماعي، مرجع سابق، ص١٢٦.

واضح، وإن بدا أن الكاتب مهتم بقضايا الشباب، ممن يسعون لتكوين أسرة، ويواجهون عدداً من المشاكل والقضايا والإحباطات، فلنناقش الآن قضايا الشباب كما أوردها الكاتب في مسرحية (يا معيريس)، يعلن فهد الباحث عن زوجة أن ديرتنا لاتحترم إلا المتزوج، فالأعزب لا مكان له في مجتمع محافظ.

فهد : تعرف إن ديرتنا ما يستأنس فيها إلا المتزوج أما العزاب مثلي ماكل تبن

يبا مجتمعنا هذا مجتمع متزوجين، أما العزاب فهم على الهامش مهملين.. تصور والدتي تحترم أخوي الصغير أكثر منى لأنه متزوج..

سعد : (بتهكم) أنت شخص مشكوك فيه.

فهد : للأسف جذيه نظرتها، وموبس أهلي، هذه نظرة كل الناس،

ماكو ثقة.. حتى ربعي المتزوجين إذا بغوا يسهرون ما يفكرون يعزموني[١].

ويعيش فهد حالة حادة من الإغتراب الإجتماعي، فهو رغم أنه يعيش في وسط أهله وربعه ومجتمعه، إلا أنه يحس أنه أغرب الغرباء، فهو كأعزب لا مكان له في المجتمع ويحاول فهد، أن يتجاوز إغترابه الإجتماعي بالزواج، لكنه يواجه بمجموعة من العقبات، والمشاكل، معظمها مشاكل إقتصادية من ناحية، ومشاكل تنتمي لعاداته هو ومبادئه، إنه يرغب في الزواج عن طريق الحب.

فهد : أنا كنت مصمم إن ما اتزوج إلا عن حب، لكن حسيت إني محاصر.. محاصر من كل الجوانب قاومت ورفضت إني أتزوج بدون مبرر لكن الحصار زاد، ولقيت نفسي تعبت[٢]

إن شخصية، فهد في مسرحية الرشود تتشابه مع شخصية عبداللطيف في مسرحية (الجوع) لعبد العزيز السريع، فعبداللطيف، كفهد، ينشد الزواج، ولكن من خلال الحب الذي يقرب وجهتي النظر بين إثنين سيرتبطان.

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص١٢،١١.

(٢) يا معيريس، مرجع سابق، ص١٤

فهد: يا يمه ما يصير أتزوج وحدة بدون ما أعرفها عدل وأفهمها ـ .. هذا زواج.. لازم الواحد يدقق ويتأنى.. الحين بتزوج بس مو على طريقتك.. إنما على طريقتي [1].

إن فهد تواجهه مشكلة إختيار الزوجة، فالطريقة التي تصر عليها الأم، طريقة بدائية وغير أنسانية، فلابد من المعرفة، والتفاهم قبل الزواج.. لكن ماذا تملك الأم غير ذلك، فالاختلاط ممنوع حتى بين الأخوة والاخوات في صالة التزلج فالمجتمع يتحفظ على مسألة الإختلاط، وخير دليل تسوقه المسرحية موقف الرجل مع حاجز التذاكر بالمسرح الذي يعلن أنه لا توجد أماكن للعائلات.

الرجل : (باندهاش) عجيب يعني خلط الرجل يقعد يم المره والبنت يم الصبي.. انتو ما تستحون على وجهكم [2].

والكاتب محمد الرشود يطرح النقيضين، لتبيان وجهي العملة في بلد واحد، إذ يطرح الموقف في صالة التزلج، ويطرح نقيضه في صالة المسرح.

نعود إلى فهد الذي يلجأ الى صديقه سعد وزوجته فاطمة لترشيح زوجة، ويلتقي بمنار في بيت سعد، كأنه صدفة، ويصدم فهد إذ يعلم أن منار إذا أحبت أن تتزوج «أبي زوجي يوفر لي بيت.. بيت يكون خاص لي ماحد يشاركني فيه»[3]، أنها تبغي الإستقلال المادي، إنها من طبقة أرقى إقتصادياً من طبقة فهد، إذ (تشتري النفنوف بأربعمية دينار) وإمكانيات فهد لم ولن تسمح بكل ذلك. ويبدو ان ليلى في مسرحية (غلط يا ناس)، ١٩٦٥، والتي كتبها الضويحي أكثر وعيا من منار، والتي طرحت دراميا بعدها بحوالي عشرين عاما، إذ أن ليلى لا تمانع، بل تحبذ الزواج من فقير لكنه مثقف، فهل يا ترى بعد عشرين عاما من التطور، مازال يوجد بيننا مثل نموذج منار.

ليلى : .. أنا مستعدة أخذ فقير مسكين ويكون مثقف ويفهمني.

---

(١) المرجع السابق، ص١٦.

(٢) المرجع السابق، ص٥.

(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

وربما يرجع سبب ذلك في رأي، أن الضويحي منذ عشرين عاما، كان يبشر بحلم، ويأمل، أما محمد الرشود فيقرر واقعاً، وإن كان مراً على الشباب. إن فهد يعيش أيضا حالة من الإغتراب الإقتصادي فلقد رفضته منار لأسباب خارجة عن إرادته.

ويحاول فهد مرة أخرى، عن طريق صديقه سعد أيضا وزوجته، فيلتقي مع مي في رحلة مدبرة، لكن مي ترفضه لأساب أخرى.

مي : مو إجتماعي وحياته تمشي بروتين عمل.. انتي تعرفيني إجتماعية وأحب التغيير، كل يوم عندي مختلف، عن الثاني، أحب أطلع.. أروح النادي أروح السينما.. أشوف الناس.. فهد زوج مثالي أيام أمي وأمك.. فهد ما يختلف عن أبهاتنا.. صورة قديمة للزوج ما ترضيني ولا تعجبني[1].

ومن الحقائق الغريبة أنه كلما زاد رقي المجتمع، كانت أخلاقه أبسط وحرية الفرد ومسؤوليته أكثر، غير أن هناك حداً معيناً إذا تجاوزته السماحة أدت إلى التدهور والفوضى، وبالتالي إلى الهمجية[2].

إن فهد في رأي مي لا يساير التقدم ولا التطور مازال يعيش في الماضي، صورة قديمة للزوج الكويتي، ما قبل النفط، لكن الحياة تطورت.

إنه يبحث عن زوجة.. بالطريقة الحديثة، لكن يبدو أن القديم ـ في مسألة اختيار الزوجة ـ هو الإصح من وجهة نظر الأم، إذ تنوي أن تخطب له بدرية بنت أم مبارك ،ورغم أن بدرية ليست بها كل المواصفات، إلا أن أهلها يرفضونه، بحجة أنها مازالت صغيرة، فيبدو أن فهد قد رضي بالهم، والهم لم يرض عليه، ويعلق قائلا:

فهد: اصبر ليمتى؟ أنا ماكو طريقة إلا وجربتها.. بس الوضع عندنا غلط[3].

كما يواجه الشباب مشكلة عدم الثقة فيهم، وعدم قدرتهم على تحمل مسئولية الزواج، رغم أن أصحاب هذه النظرة، قد تزوجوا من قبل في سن أصغر

---

(١) يا معيريس، مرجع سابق، ص٦١.

(٢) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق ص١٤٩.

(٣) يا معيريس مرجع سابق، ص٦٩.

وإمكانيات أقل بكثير، ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يرفض الخال زواج خالد من إبنته.

خالد : مو مشكلة يا خالي.. أتزوجها وتكمل دراستها بعد الزواج .

الخال : وانت اشحقه مستعجل، إنت للحين صغير على الزواج.

خالد : (باستغراب) أنا صغير..شلون صغير وأنا عمري عشرين سنة.. توك يا خال تقول إنك تزوجت وعمرك ثلاتعش سنة.. وقاعد تقول إني رجال وكبير ولازم أتحمل المسئولية وإلا نسيت كلامك.

الخال : بس أنا ما قلت تزوج.. الزواج يا خالد صعب وإنت ما تقدر عليه وعلى مسئولياته.

خالد : وشلون تحملت إنت مسؤوليات وأنت أصغر مني وظروفكم أسوأ من ظروفنا(المسرحية ص١٣). وتقريبا نفس الموقف قد حدث في مسرحية (الكرة مدودة)، حيث تتم المواجهة بين أحمد لاعب الكرة المشهوره والأب والد نورية، حيث يبرر الأب، بعض مبررات الخال في المسرحية السابقة.

الأب : لا ماني موافق.. أنت بعدك صغير وما كونت نفسك، قول في الدرجة السابعة شلون بتعيش بنتي.. على الأقساط وإلا السلف.. يا يبا الزواج مولعبة يهال.. مو طمباخية.. الزواج مسئولية والواحد ما يجدم إلا لما يكون قدها. (مسرحية الكرة مدوره ص ١٩)

ورغم أن نورية هددت أباها بأنها ستذبح نفسها.. بحيلة.. إذ أصرت على زواجها من أحمد وإلا انتحرت (أذبح نفسي وأخلص من هالدنيا).. (أنا بحبه وما أقدر أعيش بدونه..الخ) إلا آنها نجحت آخيراً في الارتباط بحبيبها لاعب الكرة، فمع انتشار وسائل الإعلام والمدنية الحديثة، أصبح معظم الشباب متمرداً يطالب بالإختيار.

أما سلوى أبنة خال خالد في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، فقد تأخرت في اتخاذ أي موقف إلا في نهاية المسرحية، ولعلها أنقذت خالد من مستشفى

الأمراض العقلية كإحدى قريباته وربما لم تتزوجه، أو لم يكن لها رأي بالمرة، فلم تشر المسرحية إلى زواجهما من قريب أو من بعيد.

وليست مشكلة الزواج والمهور، وحفلات الزواج المكلفة والتأثيث، والبيت الخاص.. الخ.. هي المشكلة الوحيدة التي يعاني منها بعض الشباب، فرغم أن التقاليد الإجتماعية قد أكسبت المراهق شكلا من الإستقلال الفكري، ـ حديثا ـ خصوصا بعد أن ظهرت عائدات النفط، وتعددت المدن وعرف الأبناء، الإغتراب طلبا للعلم أو السياحة أو التجارة،.. وما تبع ذلك من ظهور الأسرة الحديثة، فما لبث المراهق الشاب، أن اكتسب شكلا من الإستقلال الفكري والنفسي، ترتيبا على حقوق مادية مكتسبة أيضا، وهكذا يمكن القول أن صورة المراهق، ووضعه في المرحلة الراهنة قد اختلف كثيرا[1].

إلا أن خالد في مسرحية، (رجل مع وقف التنفيذ) في نظر أمه طفلا، ولعل المبالغة في الخوف واللهفة والصراخ والنحيب في المشهد الأول من المسرحية ليبرهن على ذلك.

الأم: مهما كبرت وطالت شواربك راح اتدخل بشئونك لأني أمك[2].

فالأم، رغم أن خالد يعمل، تمارس الأم وصايتها الدائمة على أفكاره وأحاسيسه، وسلوكه، ومن هنا يحدث التناقض في رسم شخصية الأم في كويت منتصف الثمانينات، فمن المعروف أن التقاليد الإجتماعية والأعراف الموروثة تميل إلى معاملة المراهق على أنه قاصر، أو ليس محل لثقة، ولا يصح الوثوق به، ونعرف أيضا أن تكوين الأسرة العربية وبخاصة في ظل التركيب القبلي والبدوي للمجتمع بصفة عامة، لا يستقل المراهق بنفسه ولا بتصرفاته[3]، وهذا أمر مرتبط بالعلاقات الإقتصادية ونظام توزيع العمل والسلطة في بناء الأسرة.

لكن محمد الرشود، يعود فيرد الإعتبار للشباب في مسرحية (أزمة وتعدي)، متجاوزاً، النظرة السابقة في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ).

(١) د. فوزية مكاوي المرأة في المسرح الكويتي (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص٣٧.

(٢) مسرحية)رجل مع وقف التنفيذ) مرجع سابق، ص٦.

(٣) المرأة في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص٣٧.

أبو جاسم : صج إنكم بيضتوا الوجه.. والله يا ولدي
إحنا ظلمناكم.. كنا نقول إنه شبابنا
مستهترين وما يقدرون المسئولية..
بس.. لما حجب حجايجها أثبتوا إنكم قد المسئولية ورجال من ظهر رجال[1].

والواقع أن أزمة احتلال الكويت، قد جعلت الشباب الكويتي يقدر المسئولية فبعضهم من خريجي الجامعات، عمل حفاراً للقبور، وخبازا.. الخ..

لقد أعاد الرشود للشباب إعتبارهم في مسرحية (أزمة وتعدي)، ليس هذا فقط بل أصبح مسرحه يتبنى قضاياهم وينادي بحلها، في مسرحية (أنتخبوا أم علي).

أمين السر : فيه شكوى من الشباب الكويتي اللي بيشتغلون في شركات النفط.. يقولون إنهم مو ما خدين فرصتهم وإن المسئولين ما يثقون فيهم ولا يعتمدون عليهم[2]

وبالرغم من أن قضايا ومشاكل الشباب كثيرة، ومنتشرة في ثنايا مسرح محمد الرشود، وقد تداخلت في قضايا الأسرة، بحيث يصعب الفصل بينهما، فالقضية واحدة والشباب جزء من الأسرة.

والأسرة النواتية الصغيرة في مسرح الرشود تنتمي إقتصاديا ـ للأسر الفقيرة، للأسر المكافحة ،فكل أسرة من الأسر في مسرح الرشود إلا وبها خادمة مثلا، رغم أن المهن التي يمتهنها، أرباب الأسر، يمكن النظر إليها على أنها مهن بسيطة، (والله مادام انتوا فقارة شحقه بتجيبون عيال)[3].

---

(١) محمد الرشود، مسرحية (أزمة وتعدي) القاهرة، ١٩٩١، ص٣٧.

(٢) محمد الرشود، مسرحية (إنتخبوا أم علي)، نسخة مكتوبة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٩٣، ص٥٧،

(٣) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٩، ص٣.

ففي مسرحية (يا معيريس) رغم عدم وضوح الأسرة الصغيرة فيها ـ باستثناء أسرة سعد وفاطمة، وأسرة عبدالله وزوجته وأمه وأخيه، يعمل سعد موظفا كذلك عبدالله، وفي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) ـ يعمل خالد موظفا صغيرا ويعيش مع والدته، رغم معاناته ومشاكله، كذلك عبدالله في مسرحية (مصارعة حرة) حيث لا يشكل أسرة على الإطلاق، ويعيش وحيدا، إلا أنه يعمل موظفا.

في مسرحية (أرض وقرض)، وهي أول الأعمال الكوميدية الجماهيرية الكبيرة، تتضح فيها شكل الأسرة النواتية الصغيرة، حيث يعيش صالح الكاشي مراقب عام المقابر، مع زوجته قسيمة وابنته لبنى، وفي مسرحية (الكرة مدورة) وتعرض لجانب هام من قضايا الشباب الرياضي نجد أن ملامح الأسرة، لم تتضح فيها بعد ـ إذ يعيش أحمد لاعب الكرة المشهور والذي يعمل موظفا صغيراً، مع زوجته الغيورة نورية، وإن كانت المسرحية تشير إلى كثير من المواقف حدثت في بيت نورية وفي وسط أسرتها المكونة من أبيها وأمها وشقيقها.. لقد أراد الرشود أن يخرج بالمسرحية عن نطاق الأسرة والمنزل، إلى فضاء الملعب ليناقش العديد من القضايا والسلبيات سيأتي حينها فيما بعد ـ ثم يعود في عمل تجريبي لتوظيف ـ المثل الشعبي (ميلودرامي من حيث البناء) إلى أسرة مشاري في مسرحية (إذا طاح الجمل)[١]، فالأسرة مكونة من مشاري وزوجته غنيمة وبنتيهما، كما أن مشاري يعمل رئيسا لأحد الأقسام، في وظيفة حكومية. أما الأسرة في مسرحية (لولاكي) فمكونة من خمسة أفراد، الأولاد الثلاثة، إضافة إلى الزوجة والزوج، أبو خالد سائق عربة الإسعاف، أما الأسرة في (لولاكي 2) فهي مكونة من الأبناء: فهد – فايز – فوزية – فتوح إلى جانب الأم والأب (البنشرجي) والمشغول دوما خارج البيت.

في مسرحية (أنتخبوا أم علي) تتكون الأسرة من أبو علي ـ موظف ـ وأم

---

(١) إن فكرة المسرحية معتمدة على توظيف المثل الشعبي، حول فكرة طرحت من قبل في أعمال كوميدية شبيهة، طرحها الكاتب الإنجليزي بن جونسون في مسرحية (الوصية ـ أو التركة) حيث تظاهر خلالها البطل بالموت ليعرف إنطباعات زوجته، والواقع فإن فكرة وبناء وشخوص الرشود تبقى خاصة به من حيث الكتابة المسرحية، إذ أن المسرحية كويتية الدم والروح في مضمونها، وشخوصها هذا إلى جانب الفروق الكثيرة بين بناء ومضمون مسرحية بن جونسون، وإذا طاح الجمل للرشود.

على بائعة جواتي ثم عضوة بمجلس الأمة، والأبناء علي وجمال وتبقى. الأسرة في مسرحية (أزمة وتعدي)، فهي الأسرة الكويتية كلها.

وعليه يمكن القول إن الكاتب محمد الرشود، قد اهتم بطرح نماذج للأسرة النواتية الصغيرة، في الأعمال الجماهيرية التي يناقش فيها قضايا ومشاكل إجتماعية، مثل (أرض وقرض ـ الكرة مدورة ـ لولاكي ـ لولاكي ٢ – انتخبوا أم علي) ثم طرح أشكاليات تكوين الأسرة، وقضايا الزواج في (يا معيريس ـ مع وقف التنفيذ ـ مصارعة حرة) ثم طرح نموذجاً لأسرة صغيرة وفي سبيلها للتفكك والإنهيار في مسرحية (إذا أطاح الجمل) ليناقش قضية إنسانية هامة، منتقلا من الجزئي ـ إلى الكلي، أما في مسرحية (أزمة وتعدي)، فإنه يطرح قضية مصيرية ـ قضية حرية الوطن والطامعين فيه، وهي قضية تتضاءل أمامها كل القضايا، إنها قضية الأسرة الكويتية الكبيرة.

تعدد الزوجات

إن الكاتب محمد الرشود، كثيرا ما يدقق في مسرحه، في أسباب وأساليب الزواج، مسجلا العادات والتقاليد والعقبات، مما يجعل «موضوع الزواج وكأنه «عينه» للسلوك الإجتماعي.. قياسه، وصفه، وتحليله، وإبراز المشكلات التي تؤثر فيه[1].

وهو في مسرحية (يا معيريس) والتي ربما خصصها كلها لهذا الهدف.. يناقش قضية هامة تؤثر في استقرار الأسرة، وهي قضية تعدد الزوجات فيطرح علينا، نموذجا ممثلا في بو احمد.

بو احمد : والله كل يوم ما بيمر بدون مشاكل وغلبه.. من يومين مرتي الأولانية ولدت، فقلت في بال عقلي: يابو أحمد هذي مرتك وأم أولادك، جابت لك سبع أولاد هذا الثامن.. عيب تتركها وهي تولد، لازم تقعد

(١) المرأة في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص١٢٨.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص١٢.

معها كام يوم.. المرة الثانية زعلت وحلفت علي يمين لتترك الدار إن ما دشرت مرتي الأولانية..[1].

فرغم الأزمات المالية التي يعيشها بو احمد نتيجة زواجه من إثنتين، وما يتبع ذلك من الإنفاق على بيتين، وما يتبع ذلك أيضا من التزامات تجاه الزوجتين والأولاد ـ على كثرتهم ـ مما يضعه في حالة دائمة من المشاكل، وعدم القدرة على الاستقرار فقد جاء تعدد الزوجات هنا، بعكس المطلوب ـ فربما يكون الدافع لهدم الأسرة وتحللها، وضياعها، فلن يستطيع بو أحمد أن يعدل بين الزوجتين .كما أشار مسرح الرشود إلى مشكلة الرجل الأرمل أبو عدنان وما يعانيه من غربة وفراغ هائل.

الزواج من أجنبيات

وتشير مسرحية (يا معيريس) إلى قضية الزواج من (الأجنبيات)، وما تنطوي عليه تلك المغامرة، من مآسي ليس على الزوج أو الزوجة الأجنبية فقط، بل على الأبناء والذين حتما سيضيعون «بين ديرتين أن راحوا مع الأم، فقدوا حنان أبوهم، وإذا قعدوا ويا أبوهم فقدوا حنان آمهم»[2].

أن أحمد قد تزوج من أجنبية، حيث آجبرته ظروف الزواج في الكويت على ذلك.

آحمد : وأنا لقيت وحدة من ديرتي تفهمني وأفهمها ورفضت؟

علي: .. أحمد يا جماعة ما خذ زوجته يزاين فيها..

لكنه ما فكر بالعواقب.. ما فكر بالعيال شيصير فيهم إذا لا سمح الله

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص١٢.

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص٤٨.

طلق مرته، بيضيعون بين ديرتين[١].

ونفس القضيتين، الزواج من الأجنبية، وتعدد الزوجات، يشير إليهما الرشود فيما بعد في مسرحية (أرض وقرض) مضيفاً إليهما مشكلة إجتماعية خطيرة - وإن مسها مساً سريعا، وهي مشكلة العنوسة.

فها هي أم علي - الخاطبة[٢] - تشير إلى أن الشباب يتزوجون هذه الأيام من الأجنبيات (كلهم يتزوجون من بره.. وهادين بنات ديرتهم)[٣]..

الرياييل مو مثل قبل مغمضين، لا الحين صحوا وعيونهم فتحت على ديرة ثانية.. وقاموا يتزوجون من كل مكان.. ويجبونها إنجليزيات والفلبينيات والأمريكيات.. وهزيلة إحنا محنا قدهم ولا نقدر تجاربهم في الفصاحة والهزاعة[٤]

والواقع فإن مسرح الرشود بإشارته إلى مشكلة الزواج من الأجنبيات كمشكلة إجتماعية، فهو يشير في نفس الوقت إلى الآثار الإجتماعية الخطيرة المترتبة على الزواج من أجنبيات، وهي مشكلة العنوسة، والتي تبرزها في المسرحية أم على الخاطبة، كما تشير إلى أسباب أخرى للعنوسة.

أم علي : الحريم شكثرهم مثل الهم على القلب..

وأنا أترخص أروح أشوف بيت أم خالد موصييني أشوف لهم ريل من أسبوع وللحين ما رديت لهم حكوة.

أم قسيمة : وبنتهم للحين عانس.. ما تزوجت؟

أم علي : (تهم بالخروج) ردت بالرياييل لي ما قالت بس.. وآخرتها تحسفت.. الحين تدور.. الريال بالتفق[٥].

---

(١) الرجع السابق ص٤٨

(٢) سيأتي الحديث عنها بالتفصيل عندما نتحدث عن النماذج في مسرح محمد الرشود.

(٣) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق ص٤١.

(٤) مسرحية (أرض وقرض)، مرجع سابق، ص٤٤.

(٥) المرجع السابق، ص٤٢،٤٤.

فبقدر ما تدين المسرحية، الرجل، لزواجه من أجنبية، تدين المرأة أيضا، إما لبطرها أو تكبرها، أو لفروقات طبقية.. الخ، ولكنها في الحالتين تشكل خسارة على المجتمع الرجالي، والنسائي، أيا كان المتسبب، وأيا ماكانت الظروف. ولعل المسرحية تشير في هذا الموقف، ومن طرف خفي، تلميحاً لا تصريحاً عن مسألة طبقية مرتبطة بالزواج خاصة فتيات الأسر العريقة، «وقد تتفق تلك النظرة مع ما ذهب إليه أحد الباحثين الإجتماعيين من أن علاقات الإنتاج أدخلت على التقاليد العربية تحويرا يناسبها، حيث صنفت العائلات في الخليج أنفسها بأنها ذات طبيعة خاصة أطلقت على نفسها مصطلح (الأصيل)، أو العائلات ذات الأصل حتى تسهل التزاوج بينها، وأطلقت على الأسر الأخرى، والتي لا يملك الكثير منها أي وسائل إنتاج، ويعمل معظم أفرادها كإجراء، مصطلح «البياسر».. وهم الذين يعتبرون أقل درجة في السلم الإجتماعي»[1].

إلى جانب دور الخاطبة الذي تقوم به أم علي، فهي بمثابة إذاعة متنقلة تكشف أسرار البيوت، وتفضح المستور، لأن مهنتها تحتم عليها الصراحة ـ إلى حد كبير ـ فها هي ترشح خطيبا لقسيمة، بعد طلاقها من صالح الكاشي، وتطرح مواصفات الزوج المرشح، أو الخطيب، وإن بدا الجانب االكاريكاتوري واضحا.

فالمسرحية تشير إلى قضية، إجتماعية هي قضية تعدد الزوجات، أو مأساة الرجل المزواج.

أم علي : .. الأولانية مطلقها من سنتين والثانية استخفت مسكينة ودشت الملجأ.. والثالثة، قاعدة ترقل وجنها ناوية على الطلاق[2].

تلك هي مواصفات الخطيب المتقدم للزواج من الرابعة (قسيمة) إن الرشود بطرحه هذا النموذج ـ في مسرحه ـ إنما يطرحه كمرض إجتماعي مرتبط بالثروة ـ والإمكانيات التي جعلته يطيح باستقرار النظام الإجتماعي. متجاهلا كيان الأسرة المستقرة.

(١) المسرح والتغير الإجتماعي، مرجع سابق ص٨٧، وانظر: د. محمد الرميحي، البترول والتغير الإجتماعي في دول الخليج العربي (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٥) ص٣٦.

(٢) مسرحية (ارض وقرض)، مرجع سابق، ص٤٢.

عشق المظاهر، وحب السفر، والإسراف

الدخل المحدود

لم يعد الأمر قاصراً على الطبقة البرجوازية العليا فقط، في رغبتها في الإستعراض، وتنكرها لوضعها الطبقي، وإندفاعها لإحاطة نفسها بكل مظاهر الوجاهة المادية، بل تجاوزه إلى الطبقات الأدنى، فرغم أن الزوج عبدالله في مسرحية (يا معيريس)، مجرد موظف يعيش براتب محدود، إلا أن زوجته، تعمل على إستلابه دائمًا، مما يدفعه إلى الإستدانة لتلبية طلباتها ورحلاتها المتعددة إلى الخارج، فهما دائما الشجار.

عبدالله : يا يمه هالمرة ما اقدر أتحملها... لو أن الشيء اللي طالبته يا يمه معقول جان نفذته.. بس سفر ما أقدر أسفرها لا عندي فلوس ولا عندي اجازة... مسفرها الصيف اللي فات ومسفرها بعطلة الربيع... وباقي الفلوس راحت على طلبات البيت وطلباتها... أنا قاعد على بنك؟[1].

وفي نفس المسرحية، يطرح الرشود، نموذجا آخر، يتمثل في منار والتي انتابتها أيضا حمّى السفر، وفي أي فرصة تلوح.

منار : أنا بالنسبة لي لازم أسافر بالصيف.. ما تعودت .... لا مليت لندن... بروح أمريكا نمر بفرنسا على الطريق[2].

ولعل شخصية سوسو الفتاة المدللة – في مسرحية (ضاع الديك) للسريع - التي سافرت إلى أوروبا بمفردها ثم عادت ليلا – لتنويعة تجمع ما بين شخصيتي

---

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ١٦،١٧.
(٢) المرجع السابق، ص ٣٤.

منار، ومي في مسرحية (يا معيريس) للرشود والتي تعيش حياة عصرية بالمعنى الواسع للكلمة.

والواقع أن قضية السفر، قد عولجت من قبل، ففي المسرحية القصيرة (بسافر وبس)، أول مسرحية لمسرح الخليج التي أخرجها وأعد حوارها صقر الرشود، وعرضت في ١٩٦٣/٧/١٥، ناقشت حُمى السفر السياحي الذي تحول إلى تقليد، يحاول ممارسته من لا يملكون القدرة المادية عليه من باب التظاهر[١].

ولم تمارس النساء وحدها، الرغبة في السفر والسياحة، بل يمارسها الرجال أيضا، كما لو كانت لازمة من لوازم الأبهة الإجتماعية. ففي مسرحية (الكرة مدورة) يعرض الرشود نموذجا يسميه (الرجل)، ليصبح سمة تعبيرية، يمكن تعميمها، إذ يحاور الرجل، زميله (الآخر)، كنموذج.

الآخر : كنت مسافر.. ما تدري.. خذت جوله باريس .. لندن.. جنيف.. وانت رايح.

الرجل : زين سويت.. ونس روحك.. نفسك عليك الزم[٢].

لقد أصبح السفر عادة، من لوازم الترويح عن النفس والظهور بمظهر إجتماعي جديد، يساير المنظور الحضاري، والتغير الإجتماعي،

ولعل صقر الرشود وعبدالعزيز السريّع قد طرحا من قبل موقفهما من مسألة السفر، بأي وسيلة حتى لو أدى الأمر إلى الإستدانة.

---

(١) أنظر: وليد أبو بكر، القضية الإجتماعية في المسرح الكويتي
الكويت: كاظمة للنشر والتوزيع والترجمة، ١٩٨٥) ص ٣٨، ٣٩، وأنظر: د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت
الكويت: مسرح الخليج العربي، ط٢، ١٩٨٦ ص ١٢٢.

(٢) محمد الرشود، الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ٥.

ما عندي للسفر ، لكن بسافر.

متسلف من زيد وعمر.. ولازم أسافر.

ليش السفر وأنت فقير.

ليش السفر وانت ما تقدر للسفر(١).

ولم يقتصر الأمر عند حد السفر، بل تعداه إلى حد المبالغة في الوجاهة الإجتماعية كنوع من الإنسلاخ من طبقة إلى طبقة أخرى، ربما لا تسلك هذا السلوك الطبقي. فعندما يحاور الآخر زميله بوحمد عن سبب إحضار الخادم معه إلى مباراة كرة القدم، تكون إجابته في منتهى التظاهر الذي يصل إلى حد المرض الإجتماعي.

الرجل : أي والله يا اخوي... ما أقدر استغني عنه... يشيل لي البشت.

والتليفون... ويرد على المكالمات... وفوق هذا... أنت تعرف...

إحنا ناس لنا حجمنا في البلد... ما نقدر نشجع ونطامر ونصفق

الناس تنتقد علينا ... فقلت أحسن شيء أجيبه وإذا جه جول

لينا... قلت له يطامر عني ويصفق(٢).

إن الرشود في نفس المسرحية وفي اللوحة الأولى، يدين بعض السلوكيات الإجتماعية الطارئة على المجتمع الكويتي - إن المسرحية تدين المبالغة التي تصل إلى حد السفه في قيمة الرهان الذي يبلغ أرقاما كبيرة، والمزايدة في الرهان كنوع من التظاهر والتفاخر، والتعصب، إذ تبلغ قيمة الرهان على أيهما سيفوز (القادسية) أم

---

(١) عبدالعزيز السريع وصقر الرشود، بحمدون المحطة، نسخة بالآلة الكاتبة، ص ٤.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٥.

(العربي)، وكأننا في حرب، أكثر منها لعب!!.

وتبلغ قضية حب المظاهر قمتها، لدرجة الشجار والعناد بين صالح الكاشي وقسيمة في مسرحية (أرض وقرض)، والذي يصل إلى الطلاق. لقد كان تعلق قسيمة بالمظاهر أمام الناس، سببا - مرحليا - في طلاقها

صالح : وشنبي بغرفة الطعام.. محنا طول عمرنا نأكل على جرايد

قسيمة : وإذ جونا ضيوف تبينا نوكلهم على جرايد؟

صالح : واحنا من قاعد يجينا.. من كثر ضيوفنا.. بس نحط خساير على الفاضي.. أثاث فخم يتكود في الدار وينصك عليه لما يغبر... هذا مو حرام... بالله عليك...

قسيمة : يعني تبي الناس يجون بيتنا وما يلقون غرفة طعام شيقولون.

صالح : وتعاندين زوجك علشان الناس[١]

إن كل هم قسيمة هو رأي الناس، ورأي الضيوف، ولا يعنيها في كثير أو قليل، ضرورة غرفة الطعام التي لا تستعمل، (ما راح يستعمله غير الزهيوية والبريعصية)[٢]، ولا يعنيها معاناة زوجها صالح، المالية، حيث جرته إلى حالة من الإستلاب الإقتصادي، فقط عليه أن يسدد البنك والأقساط.. الخ.

صالح : أي معاش... أهو بقى معاش عندي.... المعاش كله بيروح على أقساط الأثاث[٣].

ولكي يؤكد الرشود على أن غرفة الطعام - في ظل رجل مديون - لا لزوم

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٢.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٢.
(٣) المرجع السابق، ص ٢١.

لها، فقد لا تستعمل لفترات طويلة، لكنها المظاهر، ففي مسرحية (لولاكي 2)، يؤكد الأب على أن غرفة الطعام لم تستعمل منذ أربع سنوات... (غرفة الأكل صار لنا أربع سنين ما نستعملها[1]، ويبدو أن نفس هذا السلوك يتكرر..

فلقد أدان عبدالعزيز السريع، إهتمام الزوجة بالمظاهر، في مسرحية (الدرجة الرابعة).

والواقع فإن صورة مجتمع الرفاهية، تتلازم مع الكثير من الظواهر السلبية، والمصاحبة للسلوك الفردي، فالمجتمع الذي يضج بأغراض الاستهلاك، جعل الفرد مقيداً يستجيب لصالح الفردية وينفر من مصالح المجموع، أما الطبقات الإجتماعية، فقد إزدادت إنغلاقا رغم إدعاء الرفاهية للجميع[٢].

إن محمد الرشود، وعن طريق كوميدياته الإجتماعية الإنتقادية، إنما لا يدافع عن الطبقة المعدمة التي تشعر بفقرها وعجزها - فهي لا توجد في مسرحه - بل يدافع عن الطبقة المستسلمة، طبقة الرجل المتوسط كبش الفداء[٣].

مشاكل الإسكان الحكومي.. وحلم الأرض والقرض

منذ أن كتب برناردشو مسرحيته الشهيرة (بيت الأرامل) ليعالج فيها مشكلة منازل الفقراء، وكيف يتحكم فيهم أصحابها. بدأ كتاب الدراما يضعون تلك القضية نصب أعينهم رغم أن مشاكل الإسكان، مشاكل موجودة في كل أنحاء العالم، إلا أن كتاب المسرح الكويتي إهتموا بها بشكل لافت، إذ لا تكاد تخلو مسرحية إلا وذكر

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٢، ص ١٩.
(٢) المسرح والتغير الإجتماعي، مرجع سابق، ص ٢٥١، ٢٥٢.
(٣) يمكن الرجوع في هذا الموضوع (الفقر والإستسلام) إلى اريك ينتلي، المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

بها إشارة من قريب أو بعيد لقضية الإسكان، خصوصا كتاب الكوميديا الإنتقادية فقد أشار عبدالرحمن الضويحي إلى مشاكل الإسكان، وبيوت ذوي الدخل المحدود في مسرحية (سكانه مرته)، كما أن نفس القضية قد مسها مساً سريعاً في مسرحية (حرامي آخر موديل)[1]، والواقع أننا لسنا في مجال حصر تلك المشكلة والكتاب الذين تناولوها، فقد تم تناولها بشكل مكثف في فترة الستينيات[2].

لكن أن يفرد لمشكلة الإسكان الحكومي، مسرحية بكاملها مقلبا القضية دراميا من جميع جوانبها، فهذا لم يحدث إلا على يد الكاتب المسرحي محمد الرشود، والذي حول المسرحية إلى محاكمة علنية لسلبيات الإسكان الحكومي، تناقش بشكل منطقي وعقلاني، جوانب المشكلة التي تحول صالح الكاشي في تلك المحاكمة، إلى مجني عليه ومتهم في نفس الوقت، فالأرض والقرض هما بمثابة الحلم، الذي يتمنى الجميع تحقيقه.

لقد أجرى صالح الكاشي بعض التعديلات والإضافات،... وسّع بعض الغرف وبنى غرفة جديدة، وغير في الأدوات الصحية ـ ورغم أنه فعل كل هذا من أجل أن يكون البيت لائقا، ودفع من جيبه حوالي ثلاثين الف دينار، إلا أنه إرتكب مخالفة كبيرة، لأنه لم يحصل على ترخيص بذلك، وكانت النتيجة، إنهيار المطبخ.

أم قسيمة : قولوا لهم بدال ما يخلون الناس يخسرون على ترميم البيت وتصليحه، خل يعطونهم أرض وقرض وهم يبنون بيوتهم علي ذوقهم، ويشرفون عليها بنفسهم[3].

---

(١) الحركة المسرحية في الكويت، مرجع سابق، ص ٢٦٠.

(٢) محمد الرشود، ندوة حول مسرحية أرض وقرض بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، عرضتها ليلى أحمد، جريدة الوطن ، فكر وفن بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢٤

(٣) مسرحية ارض وقرض، مرجع سابق، ص ١٢.

ويبقى السؤال، من المسؤول عن تهدم وإنهيار المطبخ، وهنا تبدو ملامح قضية نسبية الحقيقة، فموظف البلدية يرى أن صالح هو المسئول لأنه أضاف إلى البيت عدة إضافات وإصلاحات وتغيرات، ولا ينكر صالح أنه أضاف على البيت، لأن البيت به نواقص كثيرة، من ناحية، ومن ناحية أخرى، لكل إنسان ذوقه الخاص به، وشخصيته، وكل يجب أن يعكس ذوقه وشخصيته في بيته، فهو بيت العمر، «مبني على ذوق غيري. وبعدين الوزارة ما استشارت الناس ولا أخذت رأيهم، عندما صمموا هالبيوت، كان المفروض يعملون إستفتاء»[1].

ويضع صالح الكاشي يده على لب المشكلة وجوهرها

صالح : والله ياخوي اللي يحصل إن المناقصة مالت البنيان ترسى على شركة كويتية، وهذه الشركة من ترسى عليها المناقصة تجي وتسلم المشروع لشركة أجنبية من الباطن بعدما صاحب الشركة ياخذ عمولته... ويترك الموضوع كله بيد الشركة الأجنبية... اللي يهمها الربح بس، ولا يهمها المواطن ومصلحته. لذلك تدور أرخص المواد وتشغل أردأ العمال عشان توفر في التكاليف.. ومن كذي يطلع البيت ضعيف وفيه نواقص كثير.. ولما يجي الواحد يسكنه يضطر يحط عليه آلاف الدنانير علشان يصلحه[2].

ويا ليت الأمر ينتهي عند هذا الحد، إن هذا البيت الجديد، كان سببا في عدة مشاكل أخرى، أهمها مشكلتين أساسيتين، الأولى: وهي مشكلة الطلاق.. وشدخل البيت في الموضوع؟.. يقول صالح الكاشي

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤.

صالح : من أخذته ما شفت راحة... مشاكل في البنيان ومشاكل في التأثيث، والميزانية مثل ما تعرفين ضعيفة والناس لا يرحمون يبون فلوس... وأنا وسط ها الظروف صابر... ما أشوف فرق بين الصح والغلط.. ولا أنا مخي وياي... معقولة أطلقك وأحرم نفسي من أحلى إنسانه عرفتها بالدنيا...[1].

أما المشكلة الثانية: التي جدت من جراء البيت الجديد، فهي مشكلة إغتراب أفراد الأسرة - على قلتهم - الصغيرة.

لبنه : أي والله يبا.. كأننا ضايعين في هالبيت... يوم كنا ساكنين في الشقة بسرعة نشوف بعض... والحين أمي بمكان وأنا بمكان وأنت بمكان... وما نتلاقى إلا بطلعة الروح[2].

وكأن البيت الجديد، بكل ما يحمل من دلالات، ورغم طول إنتظاره، كان سببا في عدد من المشاكل، وقد سبب بعض الجروح، لعلها تلتئم مع الزمن.

لقد ناقش محمد الرشود مشاكل الإسكان في مسرحية (أرض وقرض)، بشكل درامي، معتمدا على الحدث الدرامي في مراحل تطوره، إذ إهتم بالقول / الفعل في طرح المشكلة، وقد عاد ولمحّ للمشكلة ذاتها بشكل عام في مسرحية (إنتخبوا أم علي)، أثناء مزايدات المرشحين، وإن إعتمد على القول / السرد في طرح المشكلة بشكل خطابي.

أم علي : أنا أستغرب شلون تصير مشكلة إسكان في الكويت الأراضي متوفرة، وعددنا شوية ستمية ألف... لو كان عددنا مثل الصين إنجان إشصار

(١) أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٣٩.
(٢) أرض وقرض مرجع سابق، ص ١٩.

فينا.. في الصين ماكو مشكلة سكن لأنهم منظمين... وأنا شايفة إنه الحكومة مقصرة... المفروض أنه الواحد ينطر سنتين أو ثلاث سنين ويحصل على بيت مو عشر سنين... وأنا برأيي لازم البيت يصير أكثر من ٤٠٠ متر شوية على الأقل يصير ٥٠٠ متر.

أبو فواز : أنا أشوف أنه المفروض من الواحد تحمل أمه فيه يتخصص له بيت وسبعمية وخمسين متر.. أهله يأجرون البيت ويخشون فلوسه في دفتر توفير وإذا كبر وتزوج يسكن فيه ويصير عنده فلوس بالبنك.

أبو أحمد : شنو بيت وسبعمية وخمسين.. الكويت بلد غنية... والمفروض الكويتي يسكن في قصر فيه سرداب وثلاث أدوار وحديقة كبيرة وحمام سباحة وبخار وسونا - المفروض الكويتي يتمتع في سكنه مثل الناس، مو يسكن في قرقور[1].

وبالقطع تلك مزايدات إنتخابية، فيها الكثير من المبالغة، فالمقارنة بين الكويت والصين - من حيث الإسكان - مقارنة ظالمة، ونسبية في ذات الوقت، لكن ستظل مشكلة الإسكان - بنسبيتها - تتردد في أرجاء العروض المسرحية الكوميدية في الكويت، حتى تُحل المشكلة - نهائيا، وهذا أمر ستحسمه الأيام.

ولعل الرشود في عرضه لمشكلة الإسكان، في مسرحية (أرض وقرض) يكون قد عرض المشكلة واقترح حلولا لها. رغم أنه دأب على أن يترك الحلول للناس، حيث النهايات دائما مفتوحة في مسرحه.

التسيب الوظيفي والإداري

إن ظاهرة التسيب الوظيفي والإداري، والإستهانة بمصالح الجمهور من

(١) محمد الرشود، مسرحية (انتخبو أم علي) نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣. ص ٣٦.

القضايا الهامة التي ناقشها مسرح محمد الرشود.

ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يصل التسيب في بعض المصالح الحكومية إلى درجة كبيرة، فإلى جانب الإستماع إلى الأغاني داخل أماكن العمل من خلال المذياع، (يدخل رجل ومعه معاملة، ويتجه صوب أحمد المشغول بالتليفون، ويرفض حتى أن ينظر للرجل، أو يرد عليه سلامه، ويؤشر له كي يتجه بمعاملته إلى زميلته،

الرجل (يتجه صوب المرأة، لو سمحتي ممكن تشوفين لي هالمعاملة)

المرأة : والله يا أخ... أنا حامل وصحتي ما تسمح... (لعلي) علي شوف معاملة الأخ[1].

وفي الوقت الذي تطرح فيه المسرحية هذه النماذج الصارخة للتسيب، والذي من شأنه، ليس الضرر بمصلحة المواطن فقط، بل ينعكس حتما على المجتمع ويعرقل تطوره، تطرح أيضا نموذجا مشرفاً للإنسان المنتج، ممثلا في شخصية خالد بطل مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) ليبرز التناقض بين النموذجين، لدرجة أن المرأة العاملة زميلة خالد – ومن كثرة التزامه تعتبره (كحمار شغل).

المرأة : .. كان الله يذكره بالخير شايل الشغل كله على ظهره ومريحنا، يجي الصبح مبكر ويشتغل بهمة ونشاط عمره ما استأذن ولا غاب، حتى ساعات أسأل نفسي ها الأدمي ما يمرض ولا تصير عنده ظروف تخليه يغيب أو يستأذن[2].

---

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣.

إن خالد رغم أن - زملاءه قد حكموا عليه، بأنه حمار شغل، إلا أنه نموذج مشرف، وهذا بدوره يبرز التناقض الذي وقعت فيه الجهات المختصة برعاية القصر، والتي إعتبرت خالد رجلا مع وقف التنفيذ. إن خالد إنسان صغير، يملك قدرا كبيرا من البراءة، والثقة في الناس والأهل... حتى بدأ يفقد براءته، رويدا رويدا، حين حكم عليه المجتمع بأنه رجل مع وقف التنفيذ.

أحمد : أهو فعلا حمار... ولكنه حمار طيب ومفيد واحنا استغلينا سذاجته وخليناه يخلص اشغالنا ويغطي على عيوبنا وإحنا قاعدين نتطمس عليه[1].

وتبلغ الإستهانة بمكان العمل حدا كبيرا، إذ يتحول المكتب إلى سوق متنقل لبيع الأقمشة، بل وعرضها على الموظفين العاملين، ولم يقتصر الأمر على العاملين، بل تعداه إلى المدير المسئول، والذي يرفض هذا السلوك ظاهريا، وإن كان ضمنيا وعمليا موافق عليه - لقد أدانت المسرحية مثل تلك النماذج، وعلها ظاهرة منتشرة في المصالح الحكومية.

(يدخل بائع الأقمشة، وتذهب المرأة إلى التليفون وتتحدث)

المدير : تترزق الله والا تتهبب؟ اللي يترزق الله ما يبيع بضائع بسعر أغلى من السوق؟

البائع : أوكد لك يا حضرة المدير إن هالبضاعة أرخص من سعر السوق.

المدير : نشوف.. اجمع بضاعتك وتعال لي بالمكتب وبشوفك إن كنت صاج[2].

---

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥.

فبمجرد أن أقام المدير حواراً مع بائع الأقمشة، يعطينا دلالة على أن المدير - كقدوة - أكثر تسيباً من العاملين معه.

ولقد عدد محمد الرشود أنماطا من التسيب الوظيفي، في أماكن العمل يمكن إجمالها فيما يلي: سماع ما يطلبه المستمعون بالراديو أثناء العمل الرسمي.والحديث في التليفون مكالمات خاصة، وبشكل مستمر، ثم إهانة أصحاب المعاملات، إلى جانب حياكة الثياب في أماكن العمل، وترويج الإشاعات والبيع والشراء...

إن الكوميديا الإنتقادية بعرضها تلك النماذج السلبية إنما تضحكنا عليها - كنوع من العقاب الإجتماعي.

في مسرحية (الكرة مدورة)، يعرض الرشود نموذجا آخر للتسيب والإستغلال، وسرقة وقت العمل، وتشغيل بعض الموظفين في أعمال خاصة.

المدير : روح سوق السمك واشتر خمس كيلوات زبيدي. ومر الشبرة واشتر خضره. سحارتين طماط وسحارة خيار... وفاصوليا وبامية... وبعد ما تخلص ودهم البيت... وبعدين عندنا الهندية مريضة ودها الطبيب وبعد ما تخلص مر محلي واكو بضاعة وديها المخزن[1].

لقد تحول الموظف الحكومي، والذي يتقاضى راتبه من الدولة، إلى خادم ومندوب مشتريات، ومشرف على محل المدير، ولا بأس من أن يوصل الهندية الخادمة للطبيب!!

الموظف الذي يرتضي أن يعمل خادما لمديره، ومادام قبل ذلك، فقطعا ستكون أخلاقه دنيئة.

المعلق : الفراشين في الإدارة شافوني لاطلع من الدوام عشان أخلص معاملاتك

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٩.

احقدوا عليّ وصاروا يتكلمون عليّ وعليك... حكي وايد طال عمرك إني ما أدوام في الإدارة ودايما أطلع... وأترك الشغل كله عليهم أنا برأي لو تنقلني لقسم ثاني عشان تمنع الحجي.

المدير : وشحقه تنتقل... انت تقعد ومشلوعة عيونهم. واللي عاجبه عاجبه، واللي مو عاجبه يطق راسه بالطوفة[1]،

إن مسرحية (الكرة مدورة) تطرح نموذجاً للمدير المتسيب، لتدينه وتدين أمثاله، والمدير الذي يقبل أن يأتي إلى مقر عمله كيفما شاء، تحق عليه اللعنة من الفراش.

المعلق : الو.. نعم... المدير.. إيه.. بعده ما وصل (بعصبية).

وشمدريني متى يجي... هذا مدير ويجي على كيفه.. ما أكو أحد يحاسبه... انت ما تفهم عربي... يعني تخوفني... أنا ما أخاف منك ولا من المدير... لعنة الله عليك وعلى المدير.

(يغلق الخط ويدخل المدير) أهلاً حضرة المدير... أهلاً وسهلاً أشرقت الأنوار... المكتب نور»[2].

إن المعلق وفي لحظة واحدة، أثناء الحديث التليفوني وبعده، ظهر بأكثر من قناع، أحدهما خارجي والآخر داخلي. إن فكرة الوجه والقناع، تبرز من خلال موقف المعلق سريع التلون، إن لقناعه مظهر آخر، هناك ماهو أشبه بالقناع الداخلي الذي لا يراه إلا هو نفسه، وهناك القناع الخارجي أو الأقنعة التي يعرفه بها رفاقه ورؤساؤه، وهذا القناع الخارجي قد يكون شيئا قد خلقه (المعلق) نفسه.[3]

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٣) حول فكرة الوجه والقناع، يمكن الرجوع إلى المسرحية العالمية، ص ٤، مرجع سابق ص ٢٣٦.

ولعل الأنتهازية في عصرنا هذا تشكل أخطرَ مظاهر الزيف. ذلك أنها تتغلغل في كل التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية،وتجعل الفرد يغير مواقفه وأفكاره وعقائده،حسب تغير الظروف، من أجل أن يركب الموجة الجديدة أملا في الحصول على مصالح شخصية موجودة بالفعل دون أن يكون مؤمناً بالمواقف التي يتخذها أو الآراء التي يبديها. ولذلك فالانتهازي يقول اليوم ما ينقضه غداً، ويقول غداً ما يتخل عنه بعد غد. أنه لا يملك ما يقدمه للمجتمع. ولا يمكن أن يكون عاملاً ايجابيا في مرحلة من المراحل، لأنه لا يخرج عن دائرة ذاته الضيقة. وتتمثل خطورة الانتهازية في أنها لا ترتبط بطبقة اجتماعية أو مهنية معينة،ولا تشكل أي قطاع محدد من المجتمع. أنها تجمع من كل الطبقات وجميع المهن،لأنها ظاهرة فردية تخص الكيان الأخلاقي للفرد، وتتميز بالتغيير والتلون والنفاق والخداع والأنانية والإدعاء والتصنع، وعدم الثبوت. ذلك أن القيمة الثابتة الوحيدة عند الانتهازي هي مصلحته الشخصية الأنانية[1].

وتطرح مسرحية (الكرة مدورة) نموذجاً سلبيا للإداري المشرف على الفريق الوطني في مباراته مع الهند، وعلى أرض الهند، فرغمَ أن الإداري قدوة للشباب إلا أنه قدوة فاسدة.

المدير : بوجمال.. انت سكران

أبو جمال : أي سكران... شفيها.. الطاسة فضت رحت أترسها.. فيها شي هذي.

المدير : إنت إداري وتدري إن الخمر ممنوع

أبو جمال : ممنوع في الكويت – مو في الهند... في الهند ماكو شي ممنوع[2].

(١) د. نبيل راغب، المسرح بين الزيف والحقيقة، مجلة المسرح، العدد العاشر، السنة الأولى، ابريل ٨٢ القاهرة ص ٥٣.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤٩.

إن الكوميديا يمكن أن يقال أنها أخلاقية، لو أنها كانت مؤسسة على موقف إيجابي صحي تجاه الحياة، رغما عن أنها بالطبيعة لا تقوم لتغيير موقف الناس، إلا أن تأثيرها يكمن في تعضيد قبولنا لنظام إجتماعي حيوي، إنه نوع من قاعدة سلوكية تقوم على إتفاق غير مكتوب بين المؤلف المسرحي والجمهور(١)، لأن عرض الفضائح إنما يعرض حقيقتها، ويدينها ويطهر الجمهور من أي نوازع دفينة،قد تدفعه إلى الرغبة في مثل هذا السلوك، فاستعراض الشر على الملأ لا يجرده فقط من أنيابه، وإنما يرشد المؤمنين أيضا إلى سبل تجنب الرذيلة(٢).

إن أبا جمال قدوة سيئة، وهو بالطبع لا يدرك أنه ليس حرا في تصرفاته، لأنه قدوة لمجموعة من الشباب الذين يمثلون الكويت، مما حدا ببعضهم للتسرب إلى الديسكو والبار.. وكانت النتيجة، أن سهر بعض اللاعبين قد أثر في مستوى الفريق، فمُني بهزيمة منكرة، فانهزمت الآمال وماتت الأحلام.. وتحطمت الطموحات. وأصيب اللاعبون بالإحباط.

إن المسرحية تشير إلى بعض السلبيات التي تمارسها بعض الشخصيات الغير مسئولة، وهي تفلت من الحصار الذي يفرضه مجتمعها، مثل الذين يبالغون في تناول الخمر في خارج وطنهم،وقد طُرحت من قبل مثل هذه السلبيات، والتي تتمثل في سلوك الكويتي في الخارج في مسرحية (بحمدون المحطة) لعبدالعزيز السريع وصقر الرشود..

إن أولئك الذين يقلبون نظام الأشياء من الإداريين، والأشخاص الغير قادرين على التوافق مع المجتمع، يعالجون بغير أذى..، وحتى إذا لم يسيروا في الطريق

---

(١) و. د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، السنة الأولى، العدد السادس نوفمبر ١٩٨١، ص ٥٨.

(٢) نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ١٣.

السليم من التفكير، فإنهم يستبعدون من العالم الإجتماعي الصغير، الذي يخلقه الكاتب المسرحي.

أبو علي : (يحاول إسناد أبو جمال)... تعال.. فشلتنا الله يخسك

المدير : من باكر تحجزون له تذكره وترجعونه الكويت...[1].

ويدرك محمد الرشود وظيفة الضحك في الحياة،... إنه ضرب من التحذير الإجتماعي»[2] حتى لا يشذ أبو جمال عما إصطلح عليه المجتمع، وحتى يعود إلى مرونته وإنضباطه التي ينتظرهما منه المجتمع.

في المشهد الثاني من الفصل الأول يعرض محمد الرشود في مسرحية (لولاكي)، جانبا آخر من التسيب الوظيفي، عندما يستخدم أبو خالد سيارة الإسعاف لإنتقالاته الشخصية كنوع من تبديد المال العام ضاربا بمصالح المجتمع - دون وعي منه - عرض الحائط.

أم خالد : احنا موجايين بناخذ مريض.. إحنا نبي خدامة

المدير : (مندهشا) وجايين بالإسعاف

أبو خالد : إيه.. فيها شي هذي

المدير : لا ما فيها شي... عادي - في واجد زباين يسوونها... أكو ضباط في بعض الأحيان.. يجون بالنجدة، وفيه بعض المسئولين أحيانا يجون بسيارات الوزارة[3].

---

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٦.

(٣) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩ ص ٢٠.

ابو خالد: وليش تلقين اللوم على الخدامة ليش ما
تحطين اللوم علينا إحنا.. إحنا الغلطانين..
لأنــه ما راقبنا الخدامة، ولا أشرفنا عليها.

(من مسرحية لولاكي ـ محمد الرشود)

الفصل الثالث

مشكلة الخدم

هناك قيمة أصبحت سائدة في المجتمع الكويتي، بعد ظهور النفط، وممارسة حياة الرفاهية، تتمثل في ضرورة وجود خادم أو خادمة في المنزل، إنه منزل الطبقة المتوسطة الجديدة، التي ينتمي إليها معظم كتاب الكوميديا في الكويت، ومن ثم كان على الكاتب أن يحس بها إحساسا عميقا.. وأن يختار هذه المشكلة الإجتماعية، دون غيرها، ليعرضها عرضاً مباشرا في مسرحية (لولاكي) - كما سبق وأن عرضها عدد من الكتاب - وإن لم يكن بنفس الإحاطة التي عرضها محمد الرشود في الكويت. وكان محمد عثمان جلال قد إهتم بتلك القضية - قضية الخدم والمخدمين، منذ عام ١٩٠٤، في مسرحية (المخدمين) - في مصر.

وتبدأ دائما، الزوجة الكويتية - من الطبقة الوسطى - في الإلحاح على زوجها، بإحضار خادمة، حتى ولو كانت الزوجة ربة بيت لا تعمل، المهم أن يكون لديها خادمة، للمساعدة في أعمال البيت، وتربية الأطفال، وربما للوجاهة الإجتماعية[١]، فها هي أم خالد في المشهد الأول من مسرحية (لولاكي)، تعلن عن سخطها، ورغبتها في إحضار خادمة للمساعدة.

أم خالد : ... أبوكم معاند موجايب خدامة ومخلي البلاوي كلها على راسي.. أنا بس ما أقدر أتحمل.. ما أقدر.. لازم أشوف حل ويّا أبوكم... أنا تعبت إنهد حيلي في ها البيت[٢].

لكن الزوج أبو خالد يدرك تماما أن مسئولية البيت من إختصاص الزوجة،

(١) في مسرحية أرض وقرض، تطلب قسيمة خادمة ثانية، لأن «خادمة واحدة ما تقدر على البيت بروحها... البيت كبير دورين يبي لهم تنظيف وخمام وحمامات.. يبيلهم غسال كل يوم... وخادمة واحدة ما تقدر تسوي شيء. أنظر: أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢)محمد الرشود، مسرحية (لولاكي) نسخة مكتوبة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٤.

خصوصا إذا كانت لا تعمل، إنه موظف بسيط[1] وعليها أن تتحمل مسئوليتها - كزوجة وربة بيت وأم - كاملة.

أبو خالد : هذا البيت مسئوليتك ولازم تتحملين المسئولية وما تتهربين منها.. وأنا خدامه ما راح أجيب - وهذا الموضوع سديه، وما أبيك تكلميني فيه مرّة ثانية

....(يقاطع زوجته بغضب) أنا قلت لك لا تجيبين لي طاري الخدامة[2].

لقد أحضر أبو خالد من قبل خادمة، وهو يدرك بوعي، مشاكل الخدم، كما يدرك أيضا الدور الواجب أن تقوم به الزوجة، ربة البيت، كما أنه لا يرغب أن يعرض نفسه للمشاكل والمساءلة من قبل الجوازات، فهو مازال مسئولا قانونا عن الخادمة التي سبق وأن هربت.

أبو خالد : أنا طعتك مرة، وجبت لك خدامة، وشفتي شصار ما قعدت أسبوعين حصلت لها كم دينار وإنحاشت وإقامتها للحين علّي، وأنا ما أدري وينها وكل يوم سين وجيم في الجوازات. تبين أجيب واحدة ثانية وتنحاش وابتلش[3].

ولكن الزوجة، مازالت تلح، وتعرف أن نقطة ضعفه في أبنائه، وأن بإمكانهم الضغط على أبيهم مادامت قد فشلت في إقناعه.

علي : تكفى يبى... خل بيتنا يترتب... وحياتنا تتنظم

---

(١) المدهش أن الزوجة أم خالد تدرك تماما الحالة الإقتصادية، فهي تقول لأولادها: أبوكم مسكين قاعد يشتغل ويتعب علشانكم.. وأنا صايرة خياطة حق الناس) أنظر: مسرحية (لولاكي) مرجع سابق، ص ٢.

(٢) لولاكي، مرجع سابق، ص ٩.

(٣) لولاكي، المرجع السابق، ص ٩.

أم خالد : جيب لي خدامة... ولي صارت أي غلطة في البيت حاسبني عليها.

صالح : تكفى يبا - علشاني.. الله يخليك يبا.. وافق.

أبو خالد : .... أنا موافق(١).

وإذا كانت الزوجة أم خالد، قد ألحت، وضغطت، بكل الوسائل لإحضار خادمة، فإن الكاتب محمد الرشود، يطرح الوجه الآخر للعملة، ونموذجا آخر للزوجة.. لكنها زوجة أمريكية، في مسرحية (يا معيريس) إذ ترفض الزوجة، وجود خادمة في البيت، رغم عرض زوجها عليها إحضار من يساعدها، مؤكدة أن الخادمة، إذا جاءت، انما تقوم بسرقة دورها في خدمة زوجها. وذلك بخلاف (قسيمة) زوجة مراقب المقابر صالح الكاشي في مسرحية (أرض وقرض) وأيضا بخلاف، أم خالد، زوجة سائق الإسعاف في مسرحية (لولاكي) أو زوجة البنشرجي في مسرحية (لولاكي 2).

فبالرغم من أن الرشود، لا يحبذ، في مسرحة الزواج من الأجنبية، إلا أنه وبموضوعية يطرح، أنماطا مختلفة لسلوكيات الزوجة، يطرح بعضها أحمد زوج الأمريكية في مسرحية (يا معيريس).

فهد : وشحقه أتعب نفسها وأتعبك معاها حطولكم خدامة وخلصوا.

أحمد : عرضت عليها الفكرة ما رضت.. تقول إن الخدامة راح تبوق دورها كزوجة.. وصممت إنها تقوم بشغل البيت بروحها.

فهد : زوجتك فعلا تستحق الإحترام(٢).

---

(١) لولاكي، المرجع السابق، ص ١٢.

(٢) مسرحية (يا معيريس) مرجع سابق، ص ١٠.

والواقع أن قضية إحضار الخادمة، في نظر أحمد في مسرحية (يا معيريس) ليست في أجرها، ولكن في موقف الزوجة التي ترفض أن تسرق الخادمة دورها، كزوجة.. وتلك مسألة هامة، فالزوجة ليست فقط في الإشراف والعمل على تربية الأطفال وربما تعليمهم، ولكن هناك قيمة للعمل في حد ذاته، خصوصا إذا كان في مجال تربية ورعاية فلذات الأكباد، ومراعاة مطالب زوجها... وهذا ما تحرص عليه الزوجة الأجنبية - رغم تحفظنا على الزواج من الأجنبيات - وترفض أن يخترق عالمها الأسري، أحد ما كان، حتى لو كانت الخادمة.

فمنذ أن كتب بريبو مسرحيته (الشاغلات لمكان غيرهن) ١٩١٠، موضوعها موجّه ضد الأمهات والزوجات، اللواتي يسمحن لمربيات من الفلاحات أن يقمن بتربية أطفالهن[١]، وكتاب المسرح لا يكفوا عن مناقشة تلك القضية، وسلبياتها في مسرحياتهم، فمحمد الرشود يوجه اللوم للإعتماد على الخادمات الآسيويات في تربية الأبناء، وينطلق أبو خالد وزوجته أم خالد، والأطفال، بعربة الإسعاف إلى أحد مكاتب الخدم، بحولّي.

أم خالد : والحين شرايك... أكو مكتب خدم بحولّي يمدحونه
شرأيك نروح له ونقّي لنا خدامة[٢].

وكما أن مكاتب الخدم عديدة، في الكويت في القرن العشرين، فإن محمد عثمان جلال في مسرحية (المخدمين) يعدد أيضا مكاتب الخدم في مصر، في القرن التاسع عشر ففي مصر في القرن التاسع عشر، هناك إصرار من الطبقة المتوسطة، والطبقة الأرستقراطية على إستخدام الآدميين في بيوتهم، وهناك استعلاء على

(١) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج ٤، ترجمة د. شوقي السكري القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت، ص ٣٦.
(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٣.

العمل اليدوي، ولو كان هذا العمل ملتصقا بالإنسان وضروريا له، عليه فقط أن يذهب إلى سوق الخدم ليختار خادما.

في الدرب الأحمر والصليبة والإمام من كان مخدم زيهم برضه تمام[1]

وفي المشهد الثاني - (مكتب الخدم) - في مسرحية لولاكي - يعرض محمد الرشود مشهدا مؤثرا، من الناحية الدرامية، في لوحة أقرب إلى سوق الدلالين، إنه مشهد لعرض تشيء الإنسان على الملأ. في عصر أصبح فيه الإنسان، بضاعة.

المدير : (يتحدث بطريقة الدلالين) بشرى سارة... ثورة في عالم الخدم.. خطوة جريئة في مجال التخديم.. فرصة نادرة يقدمها مكتبنا في إطار خدماته الجليلة.. انتهز هذه الفرصة، واستبدل خدامتك القديمة بخدامة جديد مع تقديم أعلى سعر للخدامة القديمة وتسهيلات بالدفع لا تضاهى.. أقساط مريحة على ٤٨ شهر... وكفالة شاملة وكاملة لمدة سنة مع تقديم ساري نسائي هدية مع كل خدامة... أسعار تنافسية وتشكيلة واسعة، وبضاعة متنوعة تتميز بالمتانة والقوة والسرعة الفائقة... إنتهزوا الفرصة... أيام معدودة وينتهي مهرجان الخدم[2].

إن الرشود يطرح في هذا المشهد السابق، نوعا من الكوميديا السوداء، تثير الضحك، لكنه ضحك كالبكاء، إن عرض مكتب الخدم لصفات الخادم وكأنه سيارة أو بضاعة أو شيء، فيه إدانة كاملة من الكاتب لمثل تلك المكاتب التي لا يهمها إلا الربح - إن الرشود في إدانته لمكاتب الخدم، موقف يحسب له ككاتب يحمل ضميرا يقظا - أما عثمان جلال عندما يشبه الخدم بالحمير، فهذا موقف - يحسب ضده كمثقف، لابد ألا يستهين بمشاعر الآخرين، حتى لو كانوا خدماً.

(١) محمد عثمان جلال، الخدمين، ص ٣٤٥.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ١٦.

(في قهوة الموسكي بشوف خدام كتير   متجمعين كأنهم موقف حمير[1])

وحتى لو (تشيء) الإنسان وتم تثمينه لتحديد سعره، وصلاحيته، ونوعه (وموديله).

الرجل : والله يا الأخو خدامتي عتقت وودي أبدلها بخدامة جديدة موديل ها السنة.

المدير : ودها قسم التثمين خل يثمنوها لك[2].

والأمر لا يختلف كثيرا في مسرحية (المخدمين) لمحمد عثمان جلال، إذ دار حديث بين البك والمخدم، حول حقيقة هذا الخادم الذي وقع عليه الإختيار، وكيف كانت حياته، وتجاربه السابقة، - فالبك يطلب في خادمه القوة والقدرة على العمل في مجالات شتى - والمخدم يجيب إجابة من يعرض بضاعته في السوق طالبا لها الرواج وحسن الإستقبال. ويطرح محمد عثمان جلال صفات الخادم الذي يطالبه البيك من المخدم الحاج سالم،

اعمل معي معروف وخليك مستوى   وانضر لنا خادم يكون راجل قـــوي

يطلــع القربة ويكلـــف لي الحمــار   وياخذ المقطف يجيب لحمة وخضار

لكــن أنــا بــدي الأمانــة يــا جدع   ولا أحــب الــزور وأفعــال البــدع

ومرحبا بك فـي جميع ما تطلبـــه   بس أنت ساعدني على اللي أرغبه[3]

ويطرح محمد الرشود في مسرحية (لولاكي) صفات ومواصفات الخدم،

(١) مسرحية المخدمين، مرجع سابق ص ٣٣٧ - ٣٣٨.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ١٦.

(٣) مسرحية المخدمين، مرجع سابق ص ٣٣٣.

والتي يعرضها مدير مكتب تخديم حولي.

المدير : وشنهي مواصفات الخدامة اللي تبونها.. بيضة.. سمرة.. طويلة.. قصيرة..

أم خالد : .... الشكل مهم.. نبي خدامة قصيرة ومتينة وجيكرة وكبيرة في السن[1].

ولعل الخادم الذي يطلبه البيك في مسرحية عثمان جلال، وصفاته، لا تختلف كثيرا عما تطلبه أم خالد - كصفات للخادمة في مسرحية محمد الرشود.

لازم من الخدام يشيل قفة طحين وإذا فضى يغسل مواجير العجين

ويجيب عليقه للحمار وينضفه ويهز له في التبن لّما يعلفه

ويشيل لي المقطف وأروح سوق الخضار واشترى على رواقه آخر النهار[2]

إن بزاليا الخادمة الجديدة، في مسرحية (لولاكي)، تجيد كل الأعمال السابقة، مع الفارق الزمني والحضاري في كلا المسرحيتين، كما أنها أيضا تجيد الطبخ.

الخادمة: إيه ماما - أنا بسوي كل طبخات.. برياني.. مطبق سمك.. مطبق لحم[3]...

وها هو المخدم في مسرحية (المخدمين) لعثمان جلال يعدد محاسن الخادم ليقبله البيك.

خدام وهام سقا، وهام سايس كمان... تلت صنع فيديه كمان ونظلمه[1].

---

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ٢٠.
(٢) مسرحية المخدمين، مرجع سابق ص ٣٣٧ - ٣٣٨.
(٣) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣٣.

إن مكاتب الخدم في مسرحية (لولاكي) تتفنن في الحصول على المال بكل الوسائل، وكذلك الخّدم في مسرحية (المخدمين)، يتفنن في جلب النقود وبأي وسيلة.

إذ نجد مدير مكتب الخدم في حولّي يتحايل في إستبدال الخادمات، كي يحصل على المال إذ يأخذ الخادمة، المرفوضة، ويحولها إلى آخرين، ويقبض منهم، وهكذا..

المدير : ...أنا في خدمتك... أجيب لك خدامة ثانية

المرأة : عشان تطلع موزينه وتحولها على ناس ثانيين.

وتقبض منهم... لا عيوني.. لا ... أنا ماني غبية.. سوالفكم هذي ما تطوف علي[٢].

ويبدو أن ألاعيب الخدم والمخدمين، واحدة، حتى ولو إختلفت الفترات الحضارية، ففي مسرحية (المخدمين)، يطرح عثمان جلال نفس القضية التي أشار لها الرشود، بعد حوالي قرن من الزمن، إذ أن البيك يعرض معاناته مع الخدم في حديث جانبي (.... وإن خرج يجيب زيه يغيره)

البيك : أهي كده ماشية مع المخدمين لا مخدمين تصدق ولا خدام أمين[٣]

والمدير في مسرحية (لولاكي) يطمئن الخادمة المطرودة، إذ سيبحث لها عن معذب ثاني، وهو في كل الأحوال، سيحصل على الرسوم

المدير: (للهندية) الله يصبرك عليها.. بس ما عليه.. انتي قعدي أسبوع عندي

(١) مسرحية المخدمين، مرجع سابق، ص ٣٤٠.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٨.

(٣) د. محمد يوسف نجم: محمد عثمان جلال، مسرحية المخدمين، ص ٣٣٥.

في البيت وساعدي ماما وأنا أشوف لك معذب ثاني أحسن من هذي..[1].

وها هو البيك في مسرحية (المخدمين) يطرح نفس المعاناة، ويدين المخدمين والخدم.

البيك: أهو بس يصرف فلوسهم من غير لزوم.
ما أصدّق الخدام على الخدمة يدوم[2].

وتتفنن مكاتب الخدم، في إعادة الخدم المطرودين خارج البلاد، والذين تم إعادتهم إلى بلادهم لسوء سلوكهم، وهنا تنبه المسرحية، إلى تلك السلوكيات، ومدى خطورتها على المجتمع، ويلخص مدير مكتب الخدم بحولي تلك القضية. بعد أن يكتشف أبو خالد وزوجته أم خالد، صاحبة الصورة المعروضة في مكتب الخدم أنها صورة الخادمة حينا، إنها خادمة شقيقه فهد، والتي سبق تسفيرها وتم ختم جواز سفرها، ويتساءل أبو خالد.. لكن كيف ترد ثانية إلى البلاد.؟

المدير : عادي.. تطلع جواز جديد بدال الجواز المختوم وترجع

أم خالد : عيل وشفايدة التسفير والختم على الجواز

المدير : ... أهم يتسفرون اليوم ويردون بعد شهر[3]

لذلك تشير مسرحية (لولاكي)، إلى أن بعض مكاتب الخدم تعمل بدون ترخيص وعليه، ونظراً لإنعدام الرقابة، فبعضها قد يمارس الإحتيال بالطرق التي طرحها المدير في مسرحية (لولاكي) من قبل.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٨.
(٢) مسرحية المخدمين، مرجع سابق، ص ٣٣٥.
(٣) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ٢٢.

صوت... هذا نصب وبوق وأنا ما راح اسكت..

والله لأجرجركم للشرطة وأفضحكم في الصحف، واسحب ترخيصكم.

المدير : أصلا احنا ما عندنا ترخيص... ترى موبس إحنا.. كل المكاتب مثلنا يشتغلون بدون رخصة

صوت : والله زين.. حاطين لكم مكاتب وقاعدين تشتغلون وتتحكمون في مصير الناس، وما عندكم ترخيص ولا عليكم رقابة وين وزارة التجارة عنكم[1].

والواقع فإن المسرحية - (لولاكي) - تطالب بمحاسبة المكاتب التي تعمل في تشغيل الخدم، ولا بد من الرقابة، من الجهات الحكومية المعنية، فمشاكل الخدم، مشاكل إجتماعية عامة، تعني معظم الأسر الكويتية - وقد أحس من قبل عثمان جلال بتلك المشكلة، وطالب بقانون ينظم العلاقة.

ونأتي إلى مسألة تحديد أجر الخادم، مقابل الأعمال التي يقوم بها، ويحدد مدير مكتب حولي أجر الخادمة، حسب نوعية العمل الذي تؤديه.

لابـــد أن أكتب عرضحال واقدمه	ومـن العمـد وأهل البلد أختمـه
وأخــلي كـل الخدامـين تمشي عليـه	هـو السكوت منـا عليـهم بس ليـه
واعمل لهم ديوان مخصوص أو قلم	ويتنصب على السطوح فوقه علم
وتقـول عليه قلم عموم الخدامين	يحكـم عليهم وعـلى المخدمـين
والـلي يـريـد يـخـدم	يجـيب ضامـن غـريم
إن كـان لـه رجـالـه والا	إن كـان حـريم

(1) المرجع السابق، ص ١٩.

ويدفع المعلوم ويأخذ تذكره وتنظبط أما اللي حاصل مسخره
حيث تنتشر له لايحة لطيفة موضبة فيها الشروط موضحة ومرتبه [1].

المدير : إن كنتو تبون الخدامة تخم وتغسل الهدوم..

سعرها يصير ثلاثين دينار، وأي إضافة ثانية بخمس دنانير

أبو خالد : يعني تربية اليهال بخمسة زود

أم خالد : ومع الطباخ يعني أربعين دينار

ابو خالد : ... خلها تغسل الإسعاف... خمس دنانير مو مشكلة..

المدير : لا أختي.. الإسعاف مو بخمس دنانير.. بعشرة دنانير وبكذي يصير معاشها خمسين دينار.. انت بتاخذ خدامة فول إبشن.. كاملة المواصفات.. الخمسين دينار شوية عليها[2].

أما في مسرحية (المخدمين)، فيعرض الكاتب في الفصل الثاني، مسألة الأجر أو الراتب الشهري الذي يتقاضاه الخادم.

البيك : طيب وكم في الشهر ياخذ يا تره..؟ (صمت)...

أهي المهية أربعين شهري تمام... أنا محبش يا أخي كتر الكلام
ياكل ويشرب كل يوم من أكلنا وكسوته كل سنا من عندنا

الشيخ : زيده كمان عشرين واسمع كلمتي حتى شوية دول عليه في ذمتي[1].

وفي المشهد الثاني، من الفصل الثاني، من مسرحية (لولاكي)، يعرض

---

(١) مسرحية المخدمين، مرجع سابق، ص ٣٤٥.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٢١.

الكاتب عذابات الخادمة، وتفانيها في تلبية رغبات المخدومين، فالطلبات لا تنتهي، والكل ينادي ويطلب شيئا من الخادمة الجديدة، بزاليا.

(بزاليا تنظف الصالة، ثم تكوي الملابس بهمة ونشاط).

أبو خالد : (من الداخل) بزاليا.. بزاليا.. غسلي سيارتي

بزاليا : زين بابا (تذهب إلى الباب الخارجي.. وقبل وصولها)

أم خالد : (من الداخل) بزاليا.. بزاليا.. تعالي غسّلي المواعين

بزاليا : زين ماما (تذهب مسرعة صوب الباب المؤدي للمطبخ.. وقبل خروجها) خالد (من الداخل) بزاليو: جلدي كتبي

بزاليا : زين بابا (تتجه صوب الباب الداخلي، وتتكرر الأصوات منادية وفي كل مرة تتجه ناحية المنادي، بشكل يبين حيرة الخادمة وكثرة الطلبات)[2].

لدرجة أن أم خالد أصبحت في حالة كسل فريدة، يطرحها الكاتب بشكل كوميدي ساخر.

أم خالد : بزاليا (تدخل بزاليا).. تعطيها السماعة.. أخذي السماعة صكيها.

بزاليا : (تغلق السماعة)

أم خالد : (تجلس) عطيني الكاتالوج

بزاليا : تعطيها الكاتالوج ويسقط من يدها

أم خالد : طاح.. طاولين ي اياه.

(١) مسرحية الخدمين، مرجع سابق، ص ٣٤٠.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣٧.

بزاليا : (تأخذه من تحتها وتعطيها إياه)[1].

إن أم خالد قد أصبحت معتمدة تماما على الخادمة في كل شيء، وهنا - في هذا الحوار السابق - يبرز الكاتب محمد الرشود، مدى الإنقلاب الحاد الذي أحل بأم خالد، فقد كانت مسئولة تماما عن كل مشكلة في البيت دون الخادمة، والآن .. أصبحت حتى لا تحاول وضع سماعة التليفون على الجهاز، أنها نقلة في سلوك أم خالد، قصدها الكاتب بالطبع كنوع من الإدانة للزوجة، التي رفعت يدها عن كل شيء وكأنها لا تهتم، ببذل أدنى جهد يذكر.

وها هو محمد عثمان جلال، في مسرحية (المخدمين)، يعرض مأساة الخادم سيد وعذاباته، وكثرة طلبات مخدومه الشيخ إمام، والتي يطرحها المخدم مبررا سبب ترك سيد الخادم، العمل في خدمة مخدومه السابق الشيخ إمام:

آمر المشايخ في الخدامة داعجب.. بقا أقول لك علسبب وأخبرك

وأفطنك عللي حصل.. وأنورك

لما دخل سيد بيت الشيخ إمام قعد يبين له الحلال من الحرام

ويقول: استنجي وتوضأ وقوم صلي وخلي للصلا بدله هدوم

●●●

... وتغسل الحوض الكبير وتبخره وفي الكنيف لبريق دايما تحضره

وعندنا القربة وعندنا الحمير تملأ لنا القربة من البحر الكبير

وتروح للجامع تجيب ستين رغيف لكن تنقيهم من العيش النضيف

---

(١) مسرحية لولاكي، المرجع السابق، ص ٣٩.

طهق من الخدمة وكثر المرمطة والشيخ دا الآخر يحب المظرطة
حتى إنبرى عظمه وجسمه انتحل كان إتولد لاشك في طالع زحل[1]

وكما أدان المؤلف محمد الرشود في مسرحية (لولاكي) أسره أبو خالد، والكسل المبالغ فيه للزوجة أم خالد، علّها تغير من سلوكها. يدين محمد عثمان جلال، في مسرحية (المخدمين) رجل الدين، ممثلا في الشيخ إمام، والذي يعامل خادمه سيد، بمنتهى القسوة، ويحمله من الأعباء مالا يطيق. إن عثمان جلال، كان يفطن إلى ضرورة تغيير سلوك رجل الدين، وأخذ زمام المبادرة من جديد للإضطلاع بدوره في مجتمع كان ومازال ينظر إليه نظرة تقدير.

في المشهد الثالث من الفصل الثاني تبدأ بزاليا في ممارسة سرقة الأشياء إذ تبدأ بسرقة ساعة أم خالد، ثم سرقة جوتي أبو خالد، ثم الإستيلاء على ساعات الأولاد، وأقلام خالد، والشاي والسكر، والنظارة.. الخ..

بزاليا : بابا.. آخو مال أنا ما عنده ساعة.. أنت يعطيني.

هاذي ساعة، أنا يعطيها أخوي

علي : هاج ساعتي عطيها أخوك الثاني (تأخذها)

بزاليا : ... بس انتو لازم ما يقول حق بابا وماما..

انتوا عطيتوا ساعة.. عطيتوا لعبة.. بعدين يزعل ويمكن يطق أنا[2]

وهكذا تحتال الخادمة بزاليا على الأطفال، ولم يقتصر أمر السرقة على الأطفال فقط بل شمل أغراض كل أفراد الأسرة،

(١) محمد يوسف نجم، محمد عثمان جلال، مسرحية المخدمين، مرجع سابق، ص ٣٣٢.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٨، ٤٩.

بزاليا : أنا بوقي ... ساعة (يأخذها راجو ويضعها بجيبه) وهذا جوتي مال بابا (يتفحصه ويرتديه بدلا من حذائه، ويضع حذاءه في السمسونايت) وهذا حفاظات وحليب، وهذا ساعة مال....،

ثم تأخذ الطفاية وتضعها بالشنطة.

راجو : (يضع الأغراض داخل السمسونايت) أنا يبيع أغراض في سوق ويأخذ فلوس... إنتي كل يوم بوقي.. يصير فلوس وايد ويشتري بيت)[1]

ولعل الإحتيال والسرقة في مسرحية (لولاكي) لتنويعة معاصرة، على الإحتيال والسرقة في مسرحية (المخدمين)، فإذا كان راجو يحرض بزاليا على السرقة في مسرحية محمد الرشود، فإن المخدم يحرض الخادم على الإحتيال والسرقة في مسرحية محمد عثمان جلال، مع الفارق في قيمة ما يسرق هنا وهناك، وهو فرق يعادل الفاصل الزمني بين المسرحيتين، والذي يتجاوز حوالي تسعين عاما.

مع ابنهم إن شيعوك خليك لطيف حين يدخل الكتاب خدمنه رغيف

واغويه على طلب الفلوس وسلطه لجلسن إذا قابل أبوه يورطه

لو قرش تعريفه عطاه خد مليمين هيا الفلوس أمال تجي تجري منين

••• ••• ••• ••• •••

قال لي إذا اعطاك مخدومك فلوس إن كان للشمع أو حق الفنوس

والا عطالك تشتري لحمة وخضار والا العليق اللي يجيبه للحمار

تربط على خمس الفلوس اللي معك واوعى تقول حاجة لواحد يسمعك[1]

---

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٥٠.

ثم يتطرق الرشود - في مسرحية (لولاكي) - إلى قضية هامة، متعلقة بترك الأبناء في يد الخدم، دون رقابة، ودون متابعة، فالأولاد - أغلى - بالطبع مما تسرقه بزاليا بمعاونة راجو، لكن أن يترك لبزاليا أن تعلم الأبناء، حيث الإختلافات الواضحة، في كل شيء، وكيف للجاهل أن يعلم، وكيف للخائن أن يؤتمن.. هاتان قضيتان خطيرتان يطرحهما الرشود.

بزاليا : يا الله تعالوا (... تظهر الخادمة وهي تزودهم بمعلومات خاطئة، وسط إعتراضهم عليها).

خالد : إنتي ما تعرفين تدرسين وقاعدة تعلمينا غلط[2]

إن من عوامل هدم المجتمع المسلم ما ينتج من تربية (الخادمة للطفل) فيها تولد لدى الطفل إزدواجية في اللغة، وأزدواجية في الدين وأزدواجية في الحب، وغيرها[3].

وعندما تشكو بزاليا لصديقها، ومحرضها، راجو... أنها لا تنام من كثرة طلبات الإبن الصغير صالح، الذي يقلقها بكثرة طلباته للماء، وللحمّام.. الخ يقترح عليها راجو بالآتي:

راجو : شوفي.. هذا جيبي غاز وخلي فوطة على غاز... أخذي فوطة وحطي فوطة

(١) مسرحية (الخدمين)، مرجع سابق، ص ٣٣٦، ٣٤٢، ٣٤٣.

(٢) لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٣) عميد الرأي العام، لولاكي، جريدة الرأي العام بتاريخ ١٩٨٩/٨/٢٠.

على خشم مال هو.. ينام.. ما يقعد بعد[1]

وربما لا يقعد صالح أبدا، وكم من الأحداث، وكم من الجرائم... ورغم ذلك فإن الكاتب في مسرحية لولاكي، لم يطرح بزاليا على أنها نموذج للخادمة بل طرحها كشخصية، حتى لا يقع في التعميم، فليست كل الخادمات بزاليا.. فهناك.. من الخدم.. من أخلص في عمله.. وأوفى، وكان أهلا للأمانة، وربما أصبح بحكم الزمن.. وتعاقب الأجيال واحدا.. أو واحدة من الأسرة..

وعليه فإن محمد الرشود لا يلقي اللوم، كل اللوم على الخادمة.. بل نحن شركاء في الذنب، شركاء في الخطأ.. لينهي مسرحيته بالدرس التعليمي والأخلاقي المباشر.

أبو خالد : وليش تلقين اللوم على الخدامة... ليش ما تحطين اللوم علينا إحنا... إحنا الغلطانين لأنه ما راقبنا الخدامة، ولا أشرفنا عليها[2].

فلقد أخلّت تماما أم خالد بالشرط الثاني - الذي طرحه زوجها أبو خالد وكان من نتيجة ذلك.. أن حدث ما حدث للأسرة، والتي كادت أن تدمرها خادمة.

أبو خالد: ... والشرط الثاني إنك تشرفين عليها وتراقبينها[3].

والواقع أن إشارتنا لمسرحية (المخدمين) لمحمد عثمان جلال، والتي كتبها عام ١٩٠٤ لنبرهن على شيئين.

أولهما: ان مشكلة الخدم مشكلة اجتماعية مهما اختلفت البلدان والازمان، فالمشاكل تكاد ان تكون واحدة. وثانيهما: ويتمثل في طريقة التناول لكل من

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٥١.
(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٥٨.
(٣) المرجع السابق، ص ١٣.

الكاتبين محمد الرشود والذي كتب مسرحية (لولاكي) في عام ١٩٨٩ تقريبا، ومحمد عثمان جلال والذي كتب مسرحية (المخدمين) عام ١٩٠٤م.

إذ تناول القضية أو المشكلة، كلا الكاتبين بطريقتين مختلفتين فالرشود كتبها بالعامية المحلية (باللهجة الكويتية) ومحمد عثمان جلال كتبها في قالب أقرب إلى الزجل، وقد تكون إمكانيات الزجل في مجال الإبداع قد وقفت به عند حدود النقل والتحوير، دون الخلق والإبداع. فمحمد عثمان جلال، قد برع في الإقتباس والتمصير، ولم يتجه إلى التأليف إلا في تلك المسرحية الوحيدة، واليتيمة - ورغم أننا لسنا بصدد المقارنة بين الكاتبين، إلا أن الرشود كاتب مسرحي، أثرى الحركة المسرحية الكويتية بالعديد من الأعمال المسرحية والكوميدية الإجتماعية الإنتقادية.

والواقع فإن مسرحية (المخدمين) تكاد أن تكون ديالوجا مطولا بين البيك والخدم من ناحية، والبيك والخادم من ناحية أخرى، فبقي العمل مسطحا، برز فية صوت الكاتب محمد عثمان جلال في كل ما تنطقه الشخصيات - القليلة - كما أنه إتخذ موقفا مسبقا من الخدم والمخدمين منذ البداية، مما حكم على شخوصه بعدم التطور، وإفتقارها إلى الدرامية، «لقد وقف عثمان جلال في هذه الرواية - (المخدمين) - مدافعاً عن حقوق طبقة بذاتها، وهي الطبقة المتوسطة التي ينتمي إليها، دونما مراعاة إنسانية لمن ينتمون إلى الطبقة الأخرى، الأدنى مستوى، والتي أراد أن يجهز عليها، مادام في هذا الإجهاز تبصير بحقوق ومصالح طائفته وطبقته[1]».

أما محمد الرشود، فقد تعددت شخوصه الدرامية، ونطقت كل شخصية بما يلائمها - حتى الطفل صالح الصغير - مما أدى إلى تطور - الشخوص والمشكلة المطروحة، مشكلة الأسرة والخادمة، فتمت الأحداث ومراحل التطور عن طريق

(١) المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص ٢٩٧.

الفعل الدرامي المجسد، في حين أن عثمان جلال، كم كان ساذجا عندما أراد أن

يكشف لنا عن مساوىء الخدم.. فعملية الكشف هذه تمت في بساطة وبلا أي مجهود، وعن طريق السرد، وليس الفعل الدرامي المتطور والمتصاعد، إن هو إلا سؤال من البيك للخادم، .. فإذا بالخادم ينهال على البيك باعترافات مثيرة.[1]

وأخيرا.. يبقى الرشود كاتبا متفاعلا مع القضايا الإجتماعية، معاصراً في طرحها.. وتبقى (لولاكي).. مسرحية كويتية خالصة نابضة بالحياة والحركة.

(١) يمكن الرجوع إلى مسرحية المخدمين، ص ٣٣٦.

مسرح الشعب: هو ان يكون للترويح
عن النفس، لأن مسرح الشعب جدير
به ألا يتكلف الصراحة والوقار

ايريك بنتلي

الفصل الرابع

- الوساطة
- الصدمة الحضارية
- الوحدة الوطنية

الوساطة:

لم يشر الكاتب محمد الرشود إلى قضية الوساطة كمرض إجتماعي إلا في المسرحية السادسة من أعماله، وهي مسرحية (إذا طاح الجمل) إذ تشير غنيمة زوجة مشاري، قولا، في حديثها مع الطبيب إلى مسألة الوساطة.

غنيمة : يعني ماكو فايدة، ماراح تكشفون عليه.. لو احنا عندنا واسطة إنجان كذي.. إنجان جيتولنا البيت وعالجتوه وهو نايم في سريره، بس الشرهة مو عليكم.. الشرهة على اللي عينكم [١].

وإذا كانت غنيمة في مسرحية (إذا طاح الجمل) قد أشارت، مجرد إشارة لمسألة الوساطة فإن الرشود يستدرك الأمر، ويطرح مشهدا كاملا، ـ المشهد الثالث ـ في مسرحية (لولاكي)، والمشهد كوحدة بنائية، يعد كاملا من الناحية الدرامية، إذ له مقدمة ووسط ونهاية مع بعض المفارقات، وبعض الصدف ليناقش دراميا ـ مشكلة الوساطة وما يعانيه الإنسان العادي من جراء ذلك المرض الإداري.

لقد أحضر أبو خالد كل الأوراق المطلوبة ـ والغير مطلوبة ـ إلى موظف الجوازات لإحضار خادمة، بدلا من تلك التي هربت ـ (إنحاشت)، (ولكنها مازالت على كفالته)، ويندهش عندما يعلم أن القانون يمنع ذلك (يعني جدام القانون أنت عندك خدامة، والمشكلة أنه معاشك ما يسمح إنك تجيب خدامة ثانية) [٢].

وعندما يدخل أبو عبير إلى قسم الجوازات يقابل بكل ترحاب، ويطلب له الموظف شرابا، وتكمن المفارقة، بل والتناقض في السلوك الوظيفي، عندما نعلم أن

---
(١) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص٤.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص٢٧.

أبا عبير جاء ليتوسط لإبن آخيه، (لأنه عنده خمس خادمات) شفيها يعني...[1]،
لا شيء في ظل الوساطة».

الموظف : أنا عناد فيك بوافق له.. وإنت لو تموت ماراح أوافق لك.

أبو خالد : يعني ناس وناس.[2]

إن الموظف بأحد إدارات الجوازات، يمارس نوعا من النفاق الإجتماعي، فهو يعامل أبا خالد بنوع من اللامبالاة، وعندما جاء أبو عبير، فإن كل شيء يتأجل حتى تنجز معاملته أولا، حتى لوكانت ضد القوانين.

إن هذه اللوحة التي طرحها الرشود في مسرحيته (لولاكي)، تعرض نموذجاً سيئاً للظاهرة البيروقراطية، بما تستدعيه، عادة من أمراض تدل على سلطان الفردية المطلق، في نظام الطبقة الإجتماعية الصاعدة (كالوساطة) وتعطيل القوانين، كما فعل موظف الجوازات، الذي يكيل بمكيالين ويحاسب المواطن العادي (أبو خالد) بحرفية القوانين، بينما يقابل أبو عبير بكل ترحاب حتى لو تجاوز القوانين، أو التطبيق الجزئي لها، فالموظف يجيز لأبي عبير خمس خادمات، بما يتعارض مع القانون، ويمنع على أبي خالد خادمة بدل تلك التي هربت، وهو أمر منطقي تماما، وقد يجيزه القانون.

ولم يقتصر أمر الوساطة على الموظف البيروقراطي، بل هو أمر يمارسه رئيسه في العمل، كواحد من الذين يقودون خدمات التنمية في المجتمع، إذ تتدخل الصدفة ليلتقي، بو خالد مع رئيس القسم، فيذكره أبو خالد بنفسه.

أبو خالد : أنا أبو خالد سايق الإسعاف.. ما تذكرني.. من شهرين
تقريبا أخذتك من البيت وديتك المستشفى.. كان وياك ضيق تنفس موكذي.

---

(١) المرجع السابق، ٢٩.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠

رئيس القسم : أي والله ما قصرت وياي.. نومتني على السرير وحطيتلي الأكسجين
وقمت فيني قومة.. المهم يلزم خدمة.. أنا حاضر.

أبو خالد : والله ودي أجيب خدامة

رئيس القسم : بس خدامة ـ قول ثلاث.. قول أربع.

(للموظف) يا فهد.. خلص المعاملة[1].

أن مسرحية (لولاكي) تتعرض لعدد من المشاكل والقضايا الإجتماعية التي تواجه المواطن العادي، الإنسان الصغير، عند إنجاز إحدى معاملاته، فهي تطرح إلى جانب مشاكل الخدم، مشكلة الإقامات، والإتجار بها، والسفر والعودة بعد ختم الجواز، ونواحي كثيرة، تعرفها بالطبع وزارة الداخلية.

الصدمة الحضارية وعدم التكيف:

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يطرح الكاتب محمد الرشود، قضية قد نوقشت من قبل في أكثر من مسرحية، وتتمثل في صدمة النقلة الحضارية، وعدم القدرة على التكيف، من خلال رجل عجوز ـ كان يعمل في البحر، في الكويت ما قبل النقلة الحضارية ـ إذ تفتح الستارة عن منظر للبحر، مع أغنية من أغاني البحر، ينزل رجل كبير بالسن بلباس البحارة، من أعلى المسرح بواسطة حبل ببطء، فما أن يصل إلى الأرض حتى تخفت الموسيقى البحرية، ويرفع منظر البحر، ويحل محله منظر لعمارات متشابكة وشوارع، وجسور وأبراج، ينظر العجوز للمنظرمتسائلا:

العجوز : شنهو هذا؟ (متلفتا) أنا ويني.. هالمكان غريب أول مرة أشوفه، بنقلات كبيرة.. وشوارع عجيبة.. وعواميد مرتزة وأنوار.. أنا ويني.. في دلهي؟ لا دلهي مو كذي أنا أعرف دلهي زين.. شنهي هالديرة ـ هالديرة ما أعرفها

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص٣١.

ولا عمري شفتها.. أنا ويني.. وربعي وينهم.. (يصرخ بصوت عال) يا ربع.. يا ربع.. ماكو أحد.. راحو وخلوني من بروحي [1].

إن الكويت المعاصرة غدت غريبة على أبناء الجيل الماضي ـ الرجل العجوز ـ وغدوا هم غرباء فيها، لقد شهدت تطورات عديدة في شتى مناحي الحياة.

ففي مسرحية عبدالعزيز السريع (١، ٢، ٣، م) (جعلت الحياة المعاصرة والغريبة على أبناء الجيل الماضي، جعلت الأموات يضيقون بما يشاهدون ويعودون محتجين إلى عالمهم الصامت المظلم، فهو عندهم خير من عالمنا)[2]، الذي تسود فيه عادات جديدة، ومظاهر حضارية مغايرة لما ألفه العجوز أيام الغوص والسفر، فهو خائف من (صوت الموسيقى الغربية، وأناس يدخلون بملابس حديثة.. بنطلونات جينز وقمصان ملونة، ونساء بفساتين زاهية) شنو هذيلة؟.. أؤادم؟ لا ما أظن.. ما أظنهم أوادم.. أقرب ما لهم جنانوة (يمر بقربه أحد الشباب بلباس مايع، وشعره على طريقة مايكل جاكسون وبيده شنطة ويسير بدلال، ويتراجع العجوز بجزع)[3].

إن العجوز مازال ـ رغم التطور ـ متمسكا بالماضي، وتلك مأساته التي تجعله يرى ما يراه، كأنهم ليسوا (أوادم) على حد قوله، إنهم أقرب إلى عالم المجانين، فلم يصادف من قبل تلك الأنماط، ولم يسمع من قبل تلك الأصوات، ولم ير في كويت زمانه تلك العمارات، لقد تغيرت الدنيا في نظره، بل انقلبت مرة واحدة [4]، كما قال أبو فلاح من قبل في مسرحية سعد الفرج، (عشت وشفت).

---

(١) محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٦ ص٣٦.

(٢) د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت (الكويت: مسرح الخليج العربي، ط٢، ١٩٨٦) ص٢٧٩.

(٣) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص٣٦,٣٧.

(٤) أنظر: وليد أبو بكر، القضية الإجتماعية في المسرح الكويتي (الكويت: دار كاظمة للنشر والترجمة، ١٩٨٥) ص١٩.

إن عجوز - (رجل مع وقف التنفيذ)، لمحمد الرشود، عندما تضيق عليه الدائرة، التعبيرية للحصار، حصار الجديد للقديم، يستنجد برموز حمايته الماضية (وينك يا نوخذا.. الحقني.. أنا مخنوق.. مخنوق) .. وينكم يا الأجواد يا الطيبين.. (يضحكون عليه.. أنا هني بروحي وسط الجنانوة).. يا ناس أبي ديرتي.. أبي أهلي.. (يبكي كالطفل). أبي أمي.. أبي أمي)[1].

إن العجوز، لفرط براءته، ونقائه، يصطدم بواقع مغاير فيشعر بالغربة الإجتماعية، ويبحث عن ديرته، ثم يبكي كالطفل المفتقد للأمن والحماية، لقد وقع في وسط أناس غرباء عليه في كل شيء، فبرز عدم التناغم الواضح بين النمو التكنولوجي السريع وبين التحول البطيء، في النظم العائلية والسياسية وغيرها من النظم وكذلك في المعتقدات التقليدية والإتجاهات[2]. وقد لاحظ علماء الإجتماع ما يعاني منه المجتمع الكويتي، من مظاهر التخلخل الثقافي والصراع بين القديم والحديث، وتضارب أساليب التفكير والقيم والعادات والسلوك، وغير ذلك من الظواهر النفسية والإجتماعية المصاحبة للتغير الإجتماعي السريع [3].

إن العجوز.. لم يسمع أصواتا من قبل، ولم يتعود إلا على صوت الآذان.

وأغاني البحر، إنه عالم خاص جدا به، فصوت الديك مرتبط لديه شرطيا بالقيام لصلاة الفجر.. حتى لو صاح الديك في أي وقت.

وعندما تختلط على الإنسان، أشياء حياته، يبقى في ذاكرته كل ما هو مجرد، وأثناء لحظات الغربة، والخوف، نلتمس الأمان والطمأنينة في الوقوف أمام الله..

---

(١) رجل مع وقف التنفيذ ص٣٧.

(٢) بوتومور، تمهيد في علم الإجتماع، ترجمة د. محمد الجوهري، وآخرون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠) ص٣٥٠.

(٣) د. محمود عبدالقادر، التوافق النفسي والإجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته، (الكويت، رابطة الإجتماعيين، ١٩٧٥) ص١١.

نصلي، وها هو العجوز تلقائيا يسمع (أذان الفجر فيقول: خل أقوم أصلي صلاة ربي[1].

ورغم أن المسرحيات التي تناولت هذا الموضوع من قبل، قد أثارت المظاهر السلبية ـ فقط ـ في الحياة الحضارية الجديدة، فلم ينخرطوا فيها ـ ربما لعجزهم، أو لخوفهم، من الحياة المعاصرة بإيقاعها السريع، فمادامت العلاقات لم تعد كما يريدونها، فالجديد مرفوض.

ورغم المبالغة في تلك الرؤية السابقة، ـ رغم أننا لسنا بصدد مناقشتها، إلا أنني أعتقد أن محمد الرشود قد طرح المشهد العاشر في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، ليكون اغتراب العجوز، تنويعه على اغتراب، أحد أبناء الجيل الجديد ـ ممثلا في خالد ـ الذي دخل مستشفى الأمراض العقلية، إراديا ـ هروب من العالم الخارجي الذي لا يعترف به رجلا كاملا حراً، في التصرف في أمواله، بل حكم عليه بالرجولة مع إيقاف التنفيذ، في حين أن العجوز المغترب إجتماعيا ـ لم يتحمل الصدمة الحضارية، ولا العالم الجديد، فاغترب ـ لا إراديا ـ ذهانيا، ودخل أيضا مستشفى الأمراض العقلية، فكلاهما هرب من الواقع.

فالعالم الجديد، تحكم علاقاته قوانين وأعراف، لم يحدث فيها تغير يذكر، لكن التغير الحقيقي إنما حدث في المظاهر (المدنية) التي واكبت التطور الحضاري ومن هنا ـ اعتقد ـ أن عوامل حفز إرادات الصراع غير واردة، ومن ثم ينتفي الصراع بين القديم والجديد، فالعجوز لم يمارس أي نوع من الصراع وفضل الإنسحاب.. في هدوء.. مرة إلى عالم الطفولة (أبي أمي.. أبي أمي).

وأخيرا إلى عالم يصبح الحذاء فيه سمكة..، إنه عالم المجانين.

العجوز : (يصرخ) سمكة.. سمكة.. ساعدوني يا الربع (يتجهون صوبه

---

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص٣٧.

ويشدون الخيط معه فيتضح أن السنارة ممسكة بحذاء) العجوز (ماسكا بالحذاء) الله صبور

أحد المجانين: لا هامور.. [1].

التعاون والوحدة الوطنية:

في اللوحة الأولى من مسرحية (الكرة مدورة) يصف المعلق الرياضي ما يراه أمامه في أرض الملعب حيث (كابتن نادي القادسية، وكابتن النادي العربي، يتصافحون ويتباوسون، ويتبادلون باقات الورد.. الله.. هذي إهي الروح الرياضية، لأن اللاعبين كلهم إخوان وزملاء) [2].

وفي نهاية نفس اللوحة يعلق المعلق قائلا: (جمهور العربي ينزل أرض الملعب ويروحون للحكم.. أوه طقوه.. ما يصير يا جماعة.. الريال أبو عيال.. حرام هذا حكم.. ما يجوز.. وينزل جمهور القادسية، أوه تهاوشوا يتطاققون من صجهم، ما يصير يا جماعة أنتو عيال ديرة واحدة وين الروح الرياضية، وين الأسرة الواحدة)[3].

والواقع أنه قد ينظر للمسألة على أنها نوع من الإنتماء لنادي بعينه، والتعصب له.. وتلك مسألة واردة في كل بلاد الدنيا.. هذا إذا أخذ الإمر بشكله الظاهر. ولكن (العمل المسرحي ـ سيكون المتميز أكثر من سائر الفنون الأخرى، بقدرته على استقصاء المكبوت من الرغبات وإزالة الكوابح التي تحول دون التغير، وتخليص الأفراد من قيود تقف أمام أي إحتمال أو ضرورة)[4]، وعليه فإن البعض

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص٣٩.

(٢) محمد الرشود، الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٨، ص٩.

(٣) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص١٣.

(٤) المسرح والتغير الإجتماعي في منطقة الخليج العربي، مرجع سابق، ص٩.

يرى أن الرشود، قد حاول إسقاط دلالات سياسية، كقضية الطائفية، التي نعرفها، وقد ننظر إلى الأمر على أنه أمر عادي، إذ أن أبناء الطائفة الواحدة، قد يعانون فروقا على صعيد داخلي، وخارجي، كالفرق بين الإهتمام بنادي القادسية، والإهتمام بقضايا الكرة والملاعب. الخ) [1].

وكما هو معروف، فإن الكاتب المسرحي، أي كاتب، إنما ينتقل دوما من الجزئي لمناقشة الكلى، وما الكرة والملاعب، والشغب بين المشجعين، إلا بمثابة الجزئي الذي طرحه الرشود، ليتجاوزه المتلقي للتفكير في الكلى، ويختتم المعلق المسرحية، بتوجيه رسالة مباشرة، ومحددة، تكون بمثابة الدرس التعليمي..

المعلق : تبون الرياضة ترجع مثل قبل؟

الجميع : نعم.. نعم

المعلق : مدوا أيدينكم لبعض.. وتركوا الخلافات وتصافحوا وتباوسوا وانسوا اللي فات.. وبجهدي وبجهدك نحقق الغايات[2].

إن المعلق، يؤكد أن التعاون والإتحاد والمحبة.. وتناسي الخلافات يحقق النجاح والنصر، ورفع إسم الكويت.. عاليا في شتى الميادين.

وفي حوار مع الشيخ فهد الآحمد، بوصفه المسئول الأول عن الرياضة في الكويت، قال بعد أن شاهد المسرحية: [3].

المسرحية موجهة إلى ربط المجتمع وربط الفرد بأرضه ووطنه، وربط المجتمع ككل.. فهي تنبذ مثل ما شاهدنا، التفرقة بجميع أشكالها، سواء كانت طبقية أو

(١) أنظر: جريدة الوطن في ١٠/ ١٩٨٨.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٥٣.

(٣) حوار مع الشيخ فهد الأحمد، جريدة الرأي العام، الكويت، بتاريخ ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٨. ورغم أننا نناقش نصا مسرحيا، إلا أن الموضوع المناقش هنا، -يحمل قدراً كبيراً من الحساسية مما اضطرني إلى أن أعود إلى كل المقولات التي قيلت في العرض، ووجدت أن حوار الشيخ فهد الأحمد يحسم الأمر فاستعنت به.

قبلية أو طائفية.. وتحاول توحيد المجتمع.. وتفكك المجتمع شيء خطير، والكل يعرف.. نحن في بلد تعودنا.. وواجهنا المخاطر سنوات وسنوات، وتاريخنا يشهد بأن هذا البلد.. أتته المخاطر من الخارج وتغلب عليها، لكن الآن مخاطر هذا البلد المعطاء من الداخل.. وهي التفرقة العنصرية أو الطائفية أو القبلية.

في مسرحية (أزمة وتعدي)، حيث كان الوطن في محنة، تتضاءل كل الخلافات وتصبح الدعوة للتعاون واجبة صريحة، (ربعن تعاونوا ما ذلوا) ويستخدم الكاتب كل الأساليب للدعوة للتكاتف، فيستخدم الأمثال الشعبية، ولعل التراب يجمع.. ويوحد، فها هي أمل الراوية، المعاصرة تذكر بأيام البحر.

أمل : ... وبفضلكم أنتو يا عيال السفينة

وبحارتها.. وبتكاتفكم وتآزركم وتعاونكم راح يتحقق هدفنا كلنا [١].

وحتى الآن تعتبر دعوة أمل للتعاون، عامة. غير محددة، ومطلقة، فتطرح القضية ـ قضية الوحدة الوطنية ـ بشكل مباشر وصريح[٢]، وهي أول مرة تطرح بهذه الصراحة في مسرح محمد الرشود،

أمل : .. وقصة خطوبتنا بروحها تصلح مسرحية

فهد : أي والله.. وأنا ما أنسى ذاك اليوم.. يوم رحت

أخطبك.. أبوك وأهلك كلهم رفضوا لأني سني.

أمل : وهم أهلك عارضوا وما وافقوا على زواجنا لأني شيعية.

فهد : هالأفكار ماكانت موجودة عندنا بس من بدت الحرب مع إيران اشتغل الإعلام العراقي وقام يثير الفتنة الطائفية السني يكره الشيعي.. والشيعي يخاف من السني.

أمل : في يوم الغزو دم السنة والشيعة كله توحد

---

(١) محمد الرشود، مسرحية أزمة وتعدي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، القاهرة، ١٩٩١، ص٢.

(٢) طرحت القضية من قبل وبشكل مباشر، في مسرحية سعد الفرج، حامي الديار.

وسال على أرضنا الطيبة في الروضة وكيفان.. وفي الرميثية والجابرية.

فـهـد : وثبت بالدليل القـاطع إن الكويتـيين وقت الشـدايد طائفـة واحـدة وإيد واحدة.. وقلب واحد [1].



(١) مسرحية أزمة وتعدي، مرجع سابق، ص٤.

الفصل الخامس

مشاكل الكرة

- التحكيم
- المدرب
- الإعلام الرياضي
- مشاكل الأندية الصغيرة
- مشاكل الشهرة

مشاكل الكرة:

إذا كانت الدراما تطرح سؤالا، وعلى المتلقى أن يفكر فيه، ويشارك في محاولة تجاوز أي نوع من الإغتراب، وصولا إلى الحل.. فإن القارىء بإمعان وتأنى لمسرحية (الكرة مدورة) لمحمد الرشود، يدرك أن الكاتب في ملهاته الإنتقادية، لم يقصد مطلقا الطرح المباشر الذي طرحته المسرحية، والمتمثل في المشاكل التي تطرحها اللعبة، فيما يتعلق بالجمهور، واللاعب، والمدرب، والإداري والنوادي والإعلام الخ..

فربما يبدو للوهلة الأولى، أن المسرحية تحدثت عن مجال شغل المجتمع الكويتي، بجميع شرائحه، السياسية والإعلامية والحكومية والأهلية والرياضية وكما نعرف، هي قضية إجتماعية، طرحت على الساحة الكويتية، والمسرحية فرضت علينا بأن نرى عيوبنا، والإنسان بطبيعة الحال، يتصدى، ويحاول أن يخفي عيوبه، لكن مسرحية (الكرة مدورة) كشفت عيوبنا،[1] بل ربما تجاوزت ذلك بكثير، إذ أصبح لكرة القدم، ومشاكلها، في المسرحية، رمزيتها التي تتخلل الحياة العامة والخاصة، وتنتحل كثيرا من المجالات، لغة المباريات الكروية: روح الفريق، قواعد اللعبة عدالة التحكيم، إصابات الملاعب، الإحتياطي، الخروج على خطة اللعب، أو التقيد بها، الوطن مرتبط بنتيجة المباراة المهمة، ونموت فداء لفريقنا[2].

والواقع إن المسرحية في جوهرها، ومضمونها، لا تقف عند حدود التعصب الكروي، بل تربطه بمظاهر أخرى.. وكرة القدم ـ ليست إلا جزءا صاخباً من مشروع سياسي أيديولوجي ضخم، وصناعة كبيرة في ـ بعض ـ مجتمعات (الإقتصاد الحر)، والعالم الثالث، للتسلية، وقضاء وقت الفراغ، وربما قتل القدرات والخصائص الإنسانية معه، وأهداف هذا المشروع هي تحويل المجتمع إلى أفراد على شاكلة

---

(١) حوار مع الشيخ فهد الأحمد، جريدة الرأي العام بتاريخ ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٨.

(٢) إبراهيم فتحي، عالم كوره، مجلة المسرح، العدد الرابع، أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٧، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص٩٤.

بوحمد، والرجل، كنماذج للسفاهة والتفاهة، لا تشغلهما إلا هموم الإستهلاك والإستملاك، وأيضا مشجعي الكرة في اللوحة الأولى (يدخل شخصان يرتديان البشت ويتجهان صوب المقصورة).

أحدهما: العشرة آلاف بتخسرهم مثل الورد.. هذا يبا القادسية ما يغشمر

الآخر: انت تحلم.. العشرة آلاف دينار.. آنا بآخذها منك وانت تضحك نسيت المباراة اللي فاتت يوم تتراهن على سيارة.. ترى السيارة استعملتها يومين، وبعدين قطيتها السايق.

أحدهما : عواض عليك.. بس أنا قبلها شماخذ منك؟

الآخر : (باستخفاف) شاخذت؟ آخذت ساعة بألفين دينار.. شنو يعني.

أحدهما : بس هالمرة ماراح تفلت مني القادسية مستعد لكم زين.

الآخر : يعني والعربي نايمين.. لا يبا.. هذيلة اسباع ويغلبونكم[1].

فمباراة اليوم مباراة حاسمة وهامة بين القلعة الخضراء والقلعة الصفراء، ويصف المعلق في آخر اللوحة الأولى، مشهدا مؤسيا للتعصب الأعمى لتشجيع نادي القادسية أو العربي، والذي يصل حد العراك.

(جمهور العربي ينزل أرض الملعب ويردحون للحكم .. أوه طقوه .. ما يصير يا جماعة ... وينزل جمهور القادسية .. أوه تهاوشوا ... يتطاقون من صجهم .. ما يصير يا جماعة .. أنتوا عيال ديرة واحدة .. وين الروح الرياضية .. وين الاسرة الواحدة) [2].

وعندما يتجادل أحمد ومعه نورية مع شقيقها صلاح ومعه أمه حول الكرة، يدخل الأب، على أصواتهم المرتفعة.

(١) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤.

(٢) المرجع السابق، ص١٣.

الأب : كــرة تخليكم تصــارخــون وتتناحــرون وتكرهون بعض، ليش النجــرة والصراخ، شسالفة.

أحمد : ماكو شي عمي.. بس إحنا قاعدين نتناقش[1].

لكن الأب، يمتلك وعيا عميقا، بحكم الخبرة، إذ يضع يده على قضية هامة وخطيرة.

الأب : وما لقيتوا لكم موضوع تاني تتناقشون فيه غير الكرة بس تبون الحق.. حكومتنا ترى صج ذكية حطتلكم ها ـ لطباخيه وسوت الملاعب عشان تلهيكم وتشغلكم عن المشاكل الكبيرة، عندنا.. علشان كذيه إهي قاعدة تهتم بالرياضة أي إهتمام [2].

وحتى نهاية المشهد الأول من اللوحة الثانية، يمكن اعتبار أن المسرحية بمثابة دعوة أخلاقية حميدة إلى نبذ التعصب لهذا النادي أو ذاك، وكأنها تجسيد درامي لأغنية صباح الشهيرة عن الأهلي والزمالك، أو ما بين العربي والقادسية، محتارة والله.

الاتنين هايلين.. الاتنين جامدين.

إن مسرحية الرشود تسلط الضوء على أفراد مبعثرين منعزلين يعيشون معا في حياة إجتماعية صاخبة عبر الإنتماء إلى هذا النادي أو ذاك، وتكشف كوميديا الرشود الراقية عن انعدام ما يربط هؤلاء الأفراد معا، الغارقين في حمى بلهاء وهوس مسعور لتأييد هذا الفريق أو ذاك، فما مسئوليتهم، التي يفرضها عليهم الإنتماء لهذا النادي أو ذاك، وما نصيب مزاولة الرياضة أو ترقيتها، أو حتى الإلمام بقواعدها السليمة وآخلاقياتها داخل آليات الإيحاء، وعدوى التثاؤب والصراخ

(١) المرجع السابق، ص٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص٢٣.

المشترك والصراخ المضاد[1].

وتتجسد أمامنا في اللوحة الأولى طريقة التفكير والسلوك القائمة على تلقي اللذة السلبية، والإثارة الحادة التافهة دون الإسهام في خلق أسباب المتعة، متعة العمل والإبداع، والمشاركة المسئولة، بل الهرب من كل ذلك واعتباره عبثاً.

التحكيم:

ومنذ أن قدم المذيع، في مقدمة مسرحية (مصارعة حرة) الحكم الدولي الحازم ابو العينين ـ الكفيف ـ ليحكم مباراة المصارعة، بين الثور والفراشة، حيث (يقف الحكم حائراً على الحلبة، ويقف في مواقف خاطئة (وبعيدة عن اللاعبين، ثم يجلس ويسقط المصارعان عليه)[2] أكد محمد الرشود موقفه الساخر من اللعبة ومحكمها، ثم يدخلنا طرفا، كمشاهدين في اللعبة المسرحية.

في مسرحيته (الكرة مدورة) والتي يوجد بها نوعان من الحكام، في لعبة ذات شقين، فالجمهور حكم على اللعبة المسرحية (حكمنا أهو أنتو.. واحنا نعرفكم ما تجاملون ولا تكذبون وعقب ما تنتهي لعبتنا، بتصدرون حكمكم علينا، واحنا راضين بها لحكم)[3]. وحكم أخر في لعبة شعبية، يحكم المباراة فيها الحكم الدولي صالح أبو كحة، الذي حكم حتى الان ستين مباراة دولية، وليؤكد الرشود التناقض والسخرية، من اللعبة كلها، (فالحكم يرش البخاخ بفمه بين لحظة وأخرى ومساعد الحكم تسقط نظارته)[4].

---

(١) عالم كورة كورة، مجلة المسرح، مرجع سابق، ص٩٣.

(٢) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص٢,١.

(٣) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص١.

(٤) مسرحية الكرة مدورة مرجع سابق، ص٩.

فالرشود بهذا الوصف، (الحكم الكفيف في مصارعة حرة، والحكم المريض في الكرة مدورة، إنما يعرض النماذج المريضة، ليمعن في السخرية من المطروح، لإدراكه أنها لعبة.. لعبة شعبية كبرى تثير الأسى أكثر مما تثير الضحك).

المعلق : قول.. للقادسية.. لاعبين العربي محتجين.. يروحون للحكم هم يقولون تسلل.. مشرف الفريق يبعد اللاعبين عن الحكم.. جمهور العربي ينزل أرض الملعب.. ويروحون للحكم.. أوه طقوه ما يصير يا جماعة.. الريال أبو عيال.. حرام.. هذا حكم.. ما يجوز[1].

المدرب والتدريب:

وقبل المباراة ينتحى مشرف الفريق بمدرب النادي العربي، ويقترح أن يستريح علي، هذه المباراة، فإصابته لم تشفى بعد.

المدرب : بس وجوده في فريق وايد دروري، وانت يعرف هذي مباراة مهم كثير.

المشرف : بس إذا لعب إصابته ممكن تزيد وحالته تسوء أكثر.

المدرب : وإذا ما لعب ممكن فريق ينغلب.. إنت يعرف على هجوم كويس.. وكل نوادي يخاف منه.

المشرف : بس هذا بيصير على حساب مصلحته،

المدرب : مش مهم.. المهم النادي يفوز.. إنت ما يعلمني شنهو أنا بسوي، أنا مدرب وأنا مسؤول وانت لا يتدخل في شؤوني.. أوكي[2].

ولا يختلف مدرب نادي القادسية في لامبالاته باللاعبين، وسلامتهم، عن مدرب النادي العربي، كلاهما يبغي الفوز بأي وسيلة.

---

(١) المرجع السابق ص١٣.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٧،

مدرب القادسية: (مكلماً أحد اللاعبين) أنت عبدالله لازم يراقب علي وايد.. ما تخليه يفوتك.. وإذا إضرب هو.. اكسر رجله بس المهم لا يسوي قول علينا.. أوكي.

عبدالله : بس علي مصاب ولين كسرته راح ينتهي..

المدرب : مو مهم.. خليه ينتهي.. المهم.. احنا نفوز في مباراة

عبدالله : بس هذا لاعب في المنتخب.

المدرب : مو مهم المنتخب.. المهم المباراة(١).

إن المسرحية، تطرح نماذج للمدربين، بشكل يثير السخط، فالمدرب في المسرحية سواء أكان في النادي العربي، أو نادي القادسية، نموذجاً معدوم الضمير، فاقد للمسؤولية بلا إنسانيةو أناني، المهم أن يكسب فريقه، ويحصل على مكافأة الفوز، حتى لو تحطم لاعب، حتى لو خسر المنتخب لاعبا ماهرا مثل علي.

ورغم انها لعبة، إلا أن الخطط توضع، والمناورات واردة، كأننا في معركة قتالية.. وكما طرحت المسرحية نماذج للحكام المرضى فسيولوجيا، تعرض أيضا نماذج للمدربين المرضى سيكلوجيا، إنها نماذج لا تمت للروح الرياضية، وأخلاق الأبطال بصلة.

الإعلام الرياضي:

ولا تكتمل اللعبة، أي لعبة، إلا بالإعلام، والإعلان عنها، فالمعلق الرياضي المسرحي عبدالوهاب محمد، يصف اللعبة المسرحية، من مسرح الدسمة، ويقدم اللاعبين (الممثلين) ويشرح أصول اللعبة وكيفية التحكيم فيها، ثم ينقلنا المذيع إلى ستاد صباح السالم لنشهد لعبة كرة القدم، وعليه فإن اللعبة التي تقدمها مسرحية

---

(١) المرجع السابق، ص٨.

(الكرة مدورة) لعبة مزدوجة، (لعبة مسرحية كوميدية، ولعبة كروية رياضية).

وقد أتاح الكاتب محمد الرشود، الحرية للمعلق للتنقل بين كلا اللعبتين، في أي زمان ومكان، فهو تارة في استاد صباح السالم، يعلق على المباراة، ويقدمها، وتارة راوية، يصف المشهد المسرحي، أو الكروي، تارة في منزل آحمد يتدخل، وأخرى يتحيز.. إنه شخصية ممتدة، لها القدرة على أن تقوم بأكثر من شخصية، وهنا يكمن الجانب الملحمي فيها ـ وأحيانا ينتقد وأخرى يقدم النصيحة، وثالثة يطرح الدرس الأخلاقي، تارة جرسون وتارة فراش، وتارة مترجم.. إنها نموذج لشخصية متجددة ومتلونة، إنها أقرب إلى المهرج، لكنها لا تحمل فلسفته.

في اللوحة الإولى، يطرحه العمل المسرحي، كشخصية تثير السخرية، فبينما يعلق على المباراة (يشوت أحمد الكرة في المعلق فيسقط على الارض متألما.. وتسير المباراة بهذه الطريقة الكوميدية)[1].. وفي نهاية اللوحة الأولى (يأتي مجموعة من الجمهور للمعلق يحاولون ضربه)[2] فيحاول الهرب.

في اللوحة الثانية يشرف المعلق على تغيير ديكور المسرحية، وفي المشهد الأول من اللوحة الثانية، يدلف إلى بيت نورية خطيبة اللاعب أحمد فيصف المكان والمستوى الإجتماعي والاقتصادي، ثم يتدخل في مالا يعنيه، فيطرده والد نورية

الأب : في بيتي وتغلط على.. يالله اطلع بره، ما كو تعليق.. يالله بره[3].

ثم يعقب بحديث حكيم حول المرأة، وقوتها التي تنبع من ضعفها، ثم يصف زفة أحمد وعروسه نورية.

---

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٩.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص١٣.

(٣) المرجع السابق، ص١٧.

وليس صدفة أن تطرحه المسرحية في أكثر من مهنة في أكثر من مكان، ففي المشهد الثاني من اللوحة الثانية، يعمل جرسونا.

المعلق : إحنا الحين في مطعم من مطاعم الدرجة الأولى.. وأنا هني اشتغل جرسون.. حسب ما طلب مني المخرج[1].

في المشهد الثالث: ينقل على الهواء مباشرة إذاعيا، الوصف التفصيلي للحياة ـ المباراة ـ الزوجية بين أحمد وزوجته نورية، فالمعلق هنا يتحول إلى مراسل إذاعي.

المعلق : اخواني وأخواتي .. أحييكم من هذا الاستاد ويسرني أن اكمل الوصف التفصيلي للمباراة ـ فات من زمن المباراة ست شهور والنتيجة أثنين/ واحد لصالح أحمد، والقول الثاني جا على نورية بسبب تسرعها وعصبيتها[2].

في المشهد الرابع يتحول المعلق إلى فراش منهمك في تنظيف المكتب.

المعلق : أهلا حضره المدير.. أهلا وسهلا.. أشرقت الأنوار.. المكتب نور.

المدير : روح سوق السمك، واشتر.. وبعدين عندنا الهندية مريضة ودها للطبيب.. مر محلي وأكو بضاعة.. ودها المخزن.[3].

في اللوحة الثالثة، يسافر مع المنتخب إلى (الهند وأثناء إقامة دورة آسيا هناك والفريق اللي بيلعب مو محدد.. يمكن يكون قدم.. سلة ـ طائرة ـ المهم أنه فريق كويتي يلعب بالخارج)[4].

ويرصد المعلق كل التصرفات، في الخارج مركزا على السلبيات والأخطاء التي تصدر من الإداريين واللاعبين.

---

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٢٦.
(٢) المرجع السابق، ص٣٢.
(٣) المرجع السابق، ص٣٩.
(٤) المرجع السابق، ص٤٢.

ويتابع المعلق سلوكيات الإداريين، والجهلة منهم، فالبعض لا يعرف الإنجليزية مثل نموذج أبو جمال، بما يسيء إلى صورة الوفد في بلد أجنبي، ويتابع نموذجا سلبيا سيئا إلى جانب جهله باللغات، وهو متسيب، لا يصلح للإدارة والإشراف.

أبو جمال : أي سكران، شفيها.. الطاسة فضت رحت أترسها[1].

كما أن المعلق يملك روحا رياضية عالية فالكرة غالب ومغلوب[2].

وأخيرا يطرح المعلق درسه الأخلاقي.

المعلق : مدوا ايدينكم لبعض وتركوا الخلافات، وتصافحوا وتباوسوا .. وانسوا اللي فات.. وبجهدك وبجهدي نحقق الغايات.[3].

ويبقى سؤال: ترى هل يمكن أن يقوم المعلق في المسرحية، وهو بهذه الملامح وتلك الصفات المتلونة، في أكثر من مهنة، بعضها مهن رثة (فراش - جرسون)، أن يتلو على المشاهد للمسرحية، أو القارىء حكمته النبيلة تلك؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ستحدد أي غايات يقصد الكاتب محمد الرشود، وهذا أمر سنتناوله بالتفصيل عند الحديث عن النماذج في مسرح الرشود.

مشاكل الأندية الصغيرة

في لقاء مع أحد الشخصيات الرياضية - في نهاية اللوحة الأولى، من مسرحية (الكرة مدورة)، يسأل المذيع بعض الشخصيات الرياضية عن رأيهم في المباراة، بين القادسية والعربي.

وضيفه الأول (أهو الأخ أحمد أبو دبة، ويظهر أحمد وهو رجل في

---

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص٥٣.

الخمسينات ذو كرش كبير)[1].. وأحمد أبو دبة عضو مجلس إدارة.. ورياضي.. مازال يركض كل يوم على البحر.

أحمد أبو دبة : كنت ألعب طمباخية في الفريج،.. وكنت أحسن قولجي.. كانوا يشوتون على بس ما كان أحد يقدر يجيب قول على لأني كنت أسد القول[2].

إن آحمد ابو دبة ـ نموذج سلبي لعضو مجلس الإدارة وكل خبراته الرياضية التي أهلته لهذا المنصب الهام، أنه كان يلعب طمباخية، في الماضي، إنه شخص لا رأي له في المباراة، لأنه لا يعلم علم الغيب، ويرفض دوري الدمج.

أبو دبة : لا.. تبي تحط الأندية كلها تلعب مع بعض ما يصير.
لازم يكون اهناك درجة أولى، ودرجة ثانية، كون الناس طبقات.

وهكذا وبدلا من أن تعمل الرياضة على الوحدة، ينادي أحمد أبو دبة، بالطبقية حتى في الرياضة، إنه نموذج للجهل والتخلف.

ويلتقي المذيع بنموذج آخر، بالأخ متعب صعفق، رياضي وعضو مجلس إدارة أحد أندية المناطق النائية!!.

متعب: وين المناطق النائية في الكويت ـ أبعد منطقة ما تاخذ نص ساعة بالسيارة وتوصلها.

وإذا كان الناس يخطئون بتسميتها، بالمناطق النائية، فلا يصح للإعلام الرياضي ممثلا في المذيع أن يخطىء مع الآخرين، ويهاجم متعب الإعلام الرياضي دون هوادة.

متعب: أشوف في مبارياتنا لي لعب الساحل مع خيطان، أولى لعب

---

(١) المرجع السابق، ص١١.

(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص١١.

الصليبيخات مع التضامن ما تسوون هالصيحة. والأندية الكبيرة لي لعبت تقومون لها الدنيا.. يعني على ناس وناس.. لازم تهتمون بالأندية الصغيرة عشان تكبر، والكويت فيها أربعتعش نادي مو أربعة[1].

ويؤيد متعب دوري الدمج ليرتفع مستوى الأندية الصغيرة، وفي كلمته الأخيرة.

متعب: أنا أقول: أنه ما في داعي للتفرقة.. إحنا كلنا نخدم الرياضة ولازم وزارة الشؤون تعاملنا مثل بعض ولا تفرق بيننا.. أندية يبنون لها ملاعب ومنشآت ولي عجزت ميزانيتهم إمية ألف يسددون لها وأكو أندية منسية لا ملاعب، ولا منشآت وإذا عجزت ميزانيتهم خمسين دينار ودوهم النيابة.. بالله هذا يصير[2].

والواقع، أن متعب بهذا الطرح، إنما ينم عن وعي فطري، فهو يدرك الخلل في جهاز الإعلام الرياضي، والضجة المفتعلة حول الأندية الكبيرة، ويدرك أهمية أن يلعب الفريق الكبير القوي مع الفرق الأخرى ليرتفع مستواها، وليس في حاجة للعبقرية كي يعرف الفرق في مدى الإهتمام بالأندية الكبيرة (ملاعب، منشآت) فهذا شيء يراه بعيون رأسه، وبشكل أعم وأشمل يدرك أن الرياضيين جميعا سواء في أندية كبيرة أو صغيرة، هم أبناء وطن واحد.

والمسرحية، تشير الى نماذج إدارية، في المجال الرياضي، بعضها سلبي، أبو دبة، وبعضها إيجابي مثل متعب، من ناحية، كما تشير بل وتدين الإعلام الرياضي، من جهة أخرى..

---

(١) المرجع السابق، ص١٢.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق ص١٣.

مشاكل الشهرة:

ويعمل الإعلام الرياضي، بشتى صوره وأنواعه على أن يمتص الناس أنماط سلوك النجوم وأبطال الملاعب، واختياراتهم وتفضيلاتهم التي ترسمها الإعلانات، والإعلام، وبذلك تتشكل لدى معظم شخصيات المسرحية عقلية الإنقياد المبتهج، ونرى لديهم أنواعا سلبية من الإستجابة للأحداث، وقوالب سلوك مستعارة. فنورية تهدد اسرتها بالإنتحار إذا ما تزوجت اللاعب المشهور أحمد، والشباب يحسدونه.

الأول : يبا هاللاعبين عايشين.. البنات يلاحقونهم ملاحقة .

وتؤكد نورية قول الناس.

نورية : بس هذه ما صارت كل ما نروح مكان قاموا يغازلونك ويطالعونك، ولا يحسبون حسابي، جني ماني وياك.

وعندما تدخل المرأة تنظر لأحمد اللاعب المشهور وتتجه إليه

المرأة : بس شكلك وايد أحلى من التليفزيون..

خصوصا وانت لابس الغترة والعقال تجنن[1].

.. إحنا بالبيت كلنا معجبين بأحمد.. وخصوصا أخوي على (بغرام وغزل) يحبك حب ماصار، ويموت فيك.. ملزق صورتك في كل مكان.. على الطوف والبيبان.. ومسجل كل لقاءاتك.. أهو متمني من زمان يكلمك بالتليفون بس مستحي.. ممكن تعطيني رقم تليفونك.

ورغم ثورة الزوجة نورية، وحنقها على الكرة، فلولاها ما عرف الناس زوجها أحمد بهذه الصورة، فالبنات تلاحقه، بل ويطلبنه بالتليفون.

صوت نسائي (في التليفون): أنا معجبة فيه.. أنا أحبه

وتصل المشاكل إلى قمتها بين أحمد ونورية، فتترك له حرية الإختيار.

---

(١) الكرة مدورة ص٢٧، ٣٤.

نورية : يا أنا.. يا الرياضة[١].

ولم تنته مشاكل اللاعب عند هذا الحد، بل إن المشاكل مستمرة، فهو ترس في عجلة الرياضة كمؤسسة عملاقة.

فمشاكله تبدأ، منذ بداية المسرحية ـ وما الشهرة ـ إلا غلاف خارجي يخفي وراءه الكثير من الاحزان، فإصابته لا تعني شيئا للمدرب، فليلعب وهو مصاب، حتى لو حدثت مضاعفات.. أما اللاعب الإحتياط، فمن الممكن أن يظل إحتياطيا لمدة طويلة، عليه أن يصبر حالما يعتزل أحدهم أو يصاب إصابة بالغة.

لاعب احتياط: يا ما تلعبوني، أو خلوني أروح لنادي ثاني ألعب فيه أكو أندية وايد محتاجة للاعبين[٢].

إن اللاعب مجرد (رقم معين، في لعبتنا هذي)[٣].

كما أن اللاعب لا يواجه المشاكل في النادي فقط، بل هناك مشاكل في عمله الأساسي، فاللاعب غير متفرغ، للعب، إذ لم يطبق نظام الإحتراف بعد، فهو يعيش على الأقساط والسلف، وإمكاناته لا تسمح له بالزواج.

الأب : .. يا يبا الزواج مو لعبة يهال ـ مو طمباخية
الزواج مسؤولية.. أختك ياهل بعدها صغيرة.

وانغرت في شهرته.. تشوف صوره في الجرايد والتلفزيون إنعجبت فيه [٤].

ويتزوج أحمد من نورية، بعد أن هددت أسرتها، ولكنها تعيش دائماً في عراك مع زوجها المحمّل بالمشاكل.

---

(١) المرجع السابق، ص٣٨.
(٢) الكرة مدورة مرجع سابق، ص٨.
(٣) الكرة مدورة مرجع سابق، ص١٥.
(٤) الكرة مدورة مرجع سابق ص١٩.

صلاح : بس أنا مستغرب شلون أحمد يقدر يلعب وعنده كل هالمشاكل[1].
نورية،.. أنا أبي أعرف إنته اشتستفيد من الكرة..
قاعد تضحي في شغلك.. أبي فايدة واحدة بس.. فلوس؟
وين الفلوس.. يا حسرة.. الأقساط قاعدة تطاردنا كل شهر[2].

والمشاكل أيضا التي يواجهها أحمد، على مستوى العمل الوظيفي، إذ تثير المسرحية مشكلة تفرغ الموظفين الرياضيين.

وعندما يطلب أحمد من مديره في العمل، أن يسمح له بالقيام بإجازة لمدة شهرين يرفض المدير.

أحمد : أنا ماني ماخذ إجازة علشان أرتاح أو أروح أصيف أنا بآخذها عشان أخدم البلد.

المدير : وشغلك في الإدارة مو خدمة للبلد.. وإلا إحنا قاعدين إهني نلعب ونضيع وقت.

أحمد : وآنا لي سافرت مع المنتخب يعني ما راح أشتغل.. أنا أداوم عندك ست ساعات، هناك أنا طول اليوم في المعسكر، تدريب ولعب ومعاناة.. وتعب.. يكفي الحكرة وفوق هذا مو محصل إلا الخصم والإنذارات ولفت النظر.

المدير : الغلط مو منا الغلط من المسؤولين اللي وظفوكم، وإلا المفروض إنهم يفرغوكم حق الرياضة، ولا يحسبونكم علينا موظفين وانتوا ما تداومون[3].

---

(١) الكرة مدورة مرجع سابق، ص٣٦.
(٢) الكرة مدورة مرجع سابق، ص٣٧.
(٣) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٠.

ويعد المدير هنا في رفضه للإجازة، وترك حرية الإختيار لأحمد، إما الرياضة أو الوظيفة، يعد تنويعه على زوجة أحمد نورية التي طرحت نفس الإختيار من قبل.

صوت زوجته، يا أنا يا الرياضة (يتكرر عدة مرات) صوت المدير يا الوظيفة يا الرياضة[1].

إن نورية زوجة أحمد أكثر وعيا منه، فهي تدرك أن حب الجماهير للاعب الكرة حب مؤقت، (الناس يحبونك لأنك موجود جدامهم، وقاعد تونسهم.. لكن حين تترك الكرة، راح ينسونك ولا يحسون فيك) [2].

ويصدق حدس نورية، فعندما يفشل أحمد في إصابة المرمى (قناني الماء والحجارة تتساقط على آحمد من الجمهور، وهو ينزل إلى الأرض رافعاً يده ليتحاشاها وينزل إلى أن يجلس، والقناني، والصخر تتساقط عليه)[3].

ورغم أن أحمد لاعب كرة ماهر، إلا أنه لا يدرك أصول اللعبة.. إنها لعبة، أدركتها نورية قبله، فهو مازال يملك قدرا من البراءة وحسن النية، فعندما يرفع رأسه وسط أكوام قناني الماء والحجارة، وينظر للجمهور (وصوته أثناء حواره مع زوجته يتداعى إلى مخيلته «الناس أوفياء وما راح ينسون تضحياتي، يبتسم، وتتكرر الجملة، فيضحك بصوت عال وهستيري، لقد جاءته لحظة أقرب إلى لحظة التنوير، التي تكشف للأبطال التراجيديين ـ مدى خطئهم ـ لكن بعد فوات الأوان، فدائما ما تأتي تلك اللحظة متأخرة.

إن أحمد.. ضحية الرياضة، وضحية لآخرين، وفي مقدمتهم حلم الشهرة والمجد، ضحية للعبة أكبر منه كثيرا، وقد لا يدركها أبدا.

---

(١) المرجع السابق، ص٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص٣٧.

(٣) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص٤٢.

أن مسرحية (الكرة مدورة)، تشير إلى ضخامة مؤسسة كرة القدم ونفوذها الهائل، فهي في كل بلاد الدنيا ـ مؤسسة تجارية عملاقة، وإعلانية عملاقة، تشغل وقت ملايين من الناس، وتقوم بشراء النجوم المحترفين والمدربين الآجانب، والدعاية والإعلان، وتنظم المباريات، ولا يسأل أحد ما فائدة كرة القدم، بهذه الطريقة للمجتمع، وللناس، للذين يمارسونها وهم آحاد، وللذين يتفرجون عليها وهم ملايين لا أحد يسأل عن أهداف المباريات.. هدف الكرة هو الإنتصار فقط)[1].

وهذا ما لم يفهمه اللاعب أحمد زوج، نورية، واعتقد أن محمد الرشود.. قد فهمه وأجاب عن السؤال الذي طرحناه في بداية الموضوع، أجاب عليه في مسرحية .. الكرة.. مدورة، التي كشفت عيوبنا)[2].

إن هدف المسرح هو الإمتاع والتعليم، هو المنفعة، وإثارة الفكر، وطرح القضايا لتبصير المتلقي، فيعمل على تجاوز السلبيات، «لأن مشاركة الفنان اليوم والمسرح بالذات لمعالجة أو طرح مثل هذه القضايا سيعتبر خطوة كبيرة بالنسبة للرياضيين وسنستفيد من هذه الخطوة ـ بأننا سنعرف الحقيقة التي ربما نتجاهلها بعض الأحيان، وربما نحاول أن نخفيها، لأنها بالفعل لها تأثير.. لكن هذا هو الواقع)[3].

---

(١) عالم كورة كورة، مرجع سابق، ص٩٥.

(٢) حوار مع الشيخ فهد الأحمد، حول مسرحية الكرة مدورة، جريدة الرأي العام، بتاريخ ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٨.

(٣) الشيخ فهد الأحمد، حوار حول مسرحية الكرة مدورة، جريدة الرأي العام بتاريخ ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٨.

يقول الرجال إننا معشر النساء قد كتب علينا أن نقبع في عقر دارنا لأنه لا حياة لنا خارجها، في حين كتب عليهم (الرجال) أن يواجهوا الموت بين أسنة الرماح، يا للحمقى، إني على استعداد أن أخوض حومة الوغى ثلاث مرات عن أن أتحمل متاعب الحمل والولادة مرة واحدة فقط.

ميديا ـ يوربيدس

الفصل السادس

قضايا المرأة في مسرح الرشود

- دور المرأة
- صراع الأزواج
- المرأة والإنتخابات

دور المرأة:

منذ أن قالت نورا، بطلة مسرحية إبسن الشهيرة (بيت الدمية) قولتها الشهيرة (لقد ضحت ملايين من النساء بكل شيء من أجل رجالهن) خرجت من منزلها بعد أن أغلقت الباب بقوة خلفها، بحثاً عن حريتها، بعيداً عن سجن الزوج، وتراوح، موقف كتاب المسرح من المرأة، كوجود هام له كيانه الخاص في المجتمع.

وإذا قلنا إن المرأة تعد درعاً أو حصناً منيعاً للرجل، تحفظ له بيته وماله وتقوم على تربية عياله، بالإضافة إلى بعض اللواتي يشاركن الرجل عمله اليومي إذا إقتضى الأمر، فإن الزوجة تلعب دوراً رئيسياً في إستمرار عجلة الحياة اليومية، وبتطور المجتمع تطورت، ولم تقف جامدة، وساهمت في كل حركة إيجابية، وتحملت عبء معظم الميادين العامة.

وفي الكويت تحملت المرأة مسئوليتها كاملة، وإن تأخرت بعض الشيء عن بعض الدول العربية، ولكن بالقياس الزمني فإن المرأة الكويتية قد اختصرت المسافة الزمنية، وقفزت بخطى جريئة إلى ساحة الإنتاج في مختلف الميادين، وكزوجة شاركت الرجل مشاركة إيجابية في بناء الدولة والإنسان[١].

ورغم ذلك، فإن تركيب الأسرة الكويتية ـ في المسرح ظل تركيباً أبوياً باستمرار، فرب الأسرة ـ الرجل ـ هو قائدها المتحكم في مصيرها، الآمر الناهي، الذي يجب على الجميع أن يسمعوا كلمته وألا يرفعوا صوتهم فوق صوته، حتى لو اختلفوا معه[٢]، ولا تملك الزوجة إذا غضبت، إلا أن تذهب إلى بيت أهلها، غاضبة أو مطلقة.

ويقترن الإستقلال الفكري ـ بالنسبة للمرأة في المسرح الكويتي، بالإستقلال

---

(١) د. فوزية مكاوي، المرأة في المسرح الكويتي (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ١٢٧.

(٢) القضية الإجتماعية في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٩٤.

المادي، أو هو ثمرة له)[1].

وقد تجنبت معظم الأعمال المسرحية الكويتية، ذكر المهن التي لا ترحب بها البيئة ذات الميراث البدوي في مفهوم العمل، لدلالتها على تدني المنزلة الإجتماعية، ولأنها مهن يدوية[2]، ولذلك فقد أوجد لها المجتمع وظيفة محددة داخل البيت في دائرة ضيقة، وقد تناسى الرجل أوالزوج، أن تلك المرأة مخلوق مثله تماما، يمكن أن يكون لها رأي، وعقلية خارج نطاق البيت، تعادل رأيه، إن لم تفقه أحيانا، ورغم ذلك فلم يستغل رأيها حتى لمجرد التشاور[3]، ونتيجة لعدم الإهتمام، بوجهة نظرها، ومناقشتها بشكل ديمقراطي، فإن الشجار لابد حادث.

إن معظم الشخصيات النسائية في مسرح الرشود، شخصيات لا تحصل على أي شيء إلا بالرجاء، فالسماح والمنع وقف على الزوج، وهي دائما ما تتشاجر مع زوجها، وشجارها راجع إلى عدم وجود أرضية فكرية مشتركة من ناحية، وعدم توافر حرية مناقشة قرارات الأسرة من ناحية أخرى، فالكلمة الأخيرة للرجل.. الزوج، وعليه فإن الزوجة كثيرا ما تلجأ إلى أمها (الحماة)، العدو التقليدي للزوج.

في مسرحية (أرض وقرض) وفي المشهد الثاني يدور الشجار التالي بين صالح الكاشي، وزوجته قسيمة.

قسيمة: إذا كنت تحبني لازم تحب أمي.

صالح: بصراحة أمك ما تنحب.

قسيمة: عن الغلط.

صالح: إنت ما تعلميني الصح والغلط.

قسيمة: إنت مغرور.

---

(١) المرأة في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٣ ، ١٣٤

صالح: اللي يتزوجك لازم يتغر.
قسيمة: تطنز علي.. هذه آخرتها.
صالح: والله البركة في أمك[1].

(ويدور شجار بواسطة البلاي باك، بصور سريعة جدا، ويؤديه الممثلون بالحركة ثم تتدخل لبنى لتقطع الحوار).

إن هذا الشجار ليس مرده، خلاف في الرأي بين الزوجين، لكنه نتج نتيجة تدخل طرف ثالث في حياة الزوجين، هي الحماة، أم قسيمة.

صالح: آنا أخذت هالشقة هذي لأنها رخيصة.. وبعدين شدعوة أمك انقطعت عنا.. كانت تجين كل يوم وتشب الظو بينا[2].

فالحماة أحد أسباب الشجار، لتدخلها، الدائم في حياة الأسرة، وسنناقش نموذج الحماة في الأسرة الكويتية في موضوع آخر عند الحديث عن النماذج في مسرح الرشود ـ من ناحية، وسوء تصرف الزوجة، وعدم تقديرها،لأعباء زوجها المالية، سبب المشاكل من ناحية أخرى.

قسيمة: أنا مليت من هالعيشة.
صالح: قوليها.. قولي إنك ما تحبيني.. لو تحبيني ما كسرتي كلامي، وتزوجين من وراي وتشترين غرفة الطعام.
قسيمة: أنا مالي كلمة عندك.
صالح: أووه.. هذ مهي عيشة.
قسيمة: ما دام هالعيشة ماتعجبك طلقني.
صالح: روحي.. انتي طالق[3].

---

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ١٧.
(٢) المرجع السابق، ص ١٧.
(٣) المرجع السابق، ص ٢٢.

ولا تملك قسيمة القدرة على إتخاذ رد فعل مناسب، فتلجأ إلى أمها.

قسيمة: (لحظة صمت وترفع سماعة التليفون) يا صالح طلقني.. طلقني..
لحقي علي.. أنا تطلقت[1].

ورغم أن الطلاق قضية إجتماعية كبيرة، لها أهميتها، إذ يترتب عليها تنكك الأسرة، فإن أسباب الطلاق هنا غير كافية لحدوثه، فشراء غرفة طعام جديدة دون علم صالح الكاشي، ليس مبررا كافيا للطلاق، ولو أن كل إمرأة اشترت لبيتها غرفة طعام، طلقت، ما استمرت الحياة الزوجية، وأنهارت الأسرة، وليس تدخل الحماة، بهذا الشكل الذي طرحته المسرحية، مبررا للطلاق، وليست تكاليف تعديل البيت الجديد، ومعاناة الزوج ماليا، مبرراً أيضا للطلاق وعليه فإن حدوث الطلاق فيما أعتقد، راجع إلى عدم وجود أرضية فكرية مشتركة بين الزوجين، وعدم إتاحة الفرصة للزوجة لتعيش مشاكل زوجها الإقتصادية.

وترى مسرحية (الكرة مدورة) أن الحياة الإجتماعية الأسرية، المكونة حديثاً، بمثابة مباراة بين الرجل ـ أحمد ـ وزوجته نورية، وإن كانت نتيجة المباراة بين الزوجين بعض الأهداف أو الأجوال لصالح أحدهما، لكنها لم تصل إلى حد الطرد أو إنهاء الحياة الأسرية وفشلها، بعد ستة شهور من الزواج.

المعلق: إخواني وأخوتي.. أحييكم ـ من هذا الأستاد ويسرني أن أكمل لكم
وصف المباراة، فات من زمن المباراة ستة شهور، والنتيجة ثنين واحد
لصالح أحمد.. والقول الثاني جا على نورية بسبب تسرعها وعصبيتها،
وإحنا دايماً نقول للاعبين لا تعصبون، واحتفظوا بهدوئكم لأنه اللي
يعصب دايما يخسر[2].

إن خسارة نورية، هنا في تلك المباراة الزوجية، ترجع إلى ظرف خاص جداً،

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٢.
(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٢.

فغيرتها الشديدة، لها ما يبررها، فأحمد زوجها، لاعب مشهور، صنعت منه أجهزة الإعلام الرياضي نموذجا ـ أو سوبر مان ـ في نظر المراهقات، وإن كنا نتحفظ أخلاقيا، وليس فنيا ـ على اعتبار أن العلاقة الزوجية، بكل قداستها، وحرمتها تشبه مباراة كرة القدم، فالحياة الأسرية والزوجية، أسمى من أن تكون لعبة أو مجالا للفرجة والتسلية.

إن نورية زوجة صغيرة، تنقصها الخبرة، والتقدير لظروف زوجها الشاب لاعب الكرة أحمد، لذلك، فإنها تضع نفسها في مجال أدنى منها، ومن حياتها الأسرية مع زوجها الذي تضعه في موقف الإختيار، بينها وبين مستقبله الكروي.

نورية: أنا ماني غلطانة: أنا صبرت عليك.. وتحملت وايد بس الحين نفذ صبري، وما أقدر أتحمل أكثر.. ويا إما إنك تتفرغ لي وتهد الرياضة أو طلقني وخلك ارتاح.

أحمد: (باندهاش) نورية.. إنتي شتقولين؟

نورية: يا أنا.. يا الرياضة[1].

وبعد زواج دام فترة طويلة، وأثمر عن إبنتين، عاشت خلالها غنيمة مع زوجها مشاري، لا حول لها ولا قوة، كأنها إحدى قطع الأثاث في بيته، ومع ذلك راضية صابرة، مغلوبة على أمرها، يفاجئها مشاري زوجها بالسؤال:

مشاري: أقولك تحبيني؟

غنيمة: عجيبة.. أول مره تسألني ها السؤال.. كان ودي تسألني. من زمان بس إنت ما كنت فاضي.. أنا لو ما أحبك ما صبرت عليك طول هالسنين.. والمجان ما تحملت شريك، وسهراتك في الشاليه، لو واحدة غيري تشوف ريلها يجي سكران (بغيظ) والحمرة اللي تدمر دشاديشك، وتدمر مشاعري..

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٨.

نسيتها.. وغترك.. غترك لما اشمهم القى فيهم ريحة مرة.. وأموت.. أموت قهر.. ودي أشقهم وأشق كل الغتر اللي بالدنيا.. شفت شكثر كنت أعاني وانت لاهي ولا أنت حاس فيني [(١)].

ان المسرحية تطرح نموذجا، للزوجة المغلوبة على أمرها، والتي تعلم يقينا بخيانة زوجها ولا تتحرك، إذ أن مبررها أنها تحبه لمواقفه وطيبته.. لكننا نسأل أي طيبة تلك وكل مبررات الانفصال مشروعة. وشتان بين غنيمة التي تعلم بكل ذلك وتصمت، ونورية زوجة أحمد في الكرة مدورة، وتطلب الطلاق لمجرد الغيرة.. ربما لأن غنيمة أكبر سناً وأعمق تجربة، من نورية، وربما لأن لديها أطفال، تتحمل من أجل أن تستمر الحياة الأسرية.. ربما !!.

ورغم أن شخصية غنيمة كما رسمتها مسرحية (إذا طاح الجمل) وشخصية نورية كما في مسرحية (الكرة مدورة) من الشخصيات (المحددة الأبعاد)، منذ بداية المسرحيات إلى نهايتها - إلا أن الرشود رسم صورة عميقة للزوجة في المسرحيات التالية على ذلك، فبدت أكثر عمقا، وأكثر درامية، وأوضح في تطورها.

فالأم (الزوجة) في مسرحية (لولاكي)، نموذج، للزوجة المتحركة، دراميا - فهي أكثر قدرة على تحمل المسؤولية، في البداية، مدركة لمعاناة زوجها، وربما نالت قدراً من الإستقلال، لأنها تعمل في مهنة الخياطة والتي تتكسب منها، ثم صاحبة محل لصناعة الأزياء، مما أعطاها إستقلالية أكثر، وحرية حركة، الأمر الذي أدى إلى اعتمادها كلية على الخادمة، فأدانت المسرحية عمل المرأة خارج المنزل، وحكمت على استقلاليتها بالتوقف، إذ خسر إبنها صالح، الذي أصبح عاجزاً، واكتفت بصب اللوم على بزاليا الخادمة، وبذلك تؤكد المسرحية حكمها بالفشل على تجربة عمل المرأة خارج بيتها، وأهمال وظيفتها كأم وزوجة، ترعى بيتها، وتراقب وتتابع خادمتها.

---

(١) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ٢٧، ٢٨.

.. ولنتابع معاً - تطبيقيا - كيف تطورت شخصية أم خالد.

الأم:... أبوكم مسكين قاعد يشتغل ويتعب علشانكم وأنا صايرة خياطة حق
الناس - أخيط هدومهم وأتحمل قرقرتهم عشان نعيشكم أحسن عيشة..
أبوكم ريال فقير وأنا قاعدة أساعده [1].

إن الزوجة أم خالد تتكاتف مع زوجها لتربية الأبناء، وضمان معيشتهم في مستوى لائق، يفوق دخل سائق الإسعاف.

أم خالد: مصاريف البيت ثقيلة ولازم أساعدك وأوقف معاك.. أنا حاسة
فيك وعارفة شكثر إنت قاعد تتعب علشانا.. وأنا لما أساعدك.
موعيب.. أنا مرتك وحبيبتك[2].

ورغم أن أم خالد الزوجة، تساعد زوجها، وهذا أمر طيب، يحسب لها، إلا أن إهمالها لواجباتها تجاه زوجها، أمر يحسب عليها.

أبو خالد: حتى هدوم ما عندي، والله حاله.. والله طرطره.
يعني لا أكل، ولا هدوم، يعني شسوي في روحي أشق هدومي[3]، أفصخ
(يهم بشق ملابسه).. هذا مو بيت هذا.. جاي تعبان من الشغل، مودي
عشرين مريض للمستشفى، واجي البيت هلكان، ما ألقى غدا الله يرضى
كذي [4].

ويبدو أن الموقف السابق، بمثابة المقدمة الصغرى للمسرحية، والتي توشي بسلوك أم خالد بعدما تأتي الخادمة، وتترك كل شيء عليها، وتهمل تماما بيتها وزوجها وأولادها، وهذا ما يؤكده أبو خالد في المشهد الثاني من الفصل الثاني، إذ

---

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٢.

(٢) مسرحية لولوكي، مرجع سابق، ص ٨.

(٣) في مسرحية إذا طاح الجمل، تعلن غنيمة عن غضبها برغبتها في شق غترة زوجها، وأبو خالد يعلن عن غضبه بمحاولة شق هدومه، للتنفيس عن ثورته.

(٤) مسرحية لولاكي ، مرجع سابق، ص ٧.

ترك حتى أمر اختيار الطعام للخادمة بزاليا.

أبو خالد: طبعا.. أكيد ما عندك وقت.. صايرة سيدة أعمال
وتاركة الخدامة تتصرف فينا مثل ما تبي[١].

إذ يبدو أن وصول الخادمة إلى منزل أبو خالد، كان بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن، يتمثل في الزوجة أم خالد، والتي تغيرت شخصيتها تماماً وتحولت من النقيض إلى النقيض، من زوجة حريصة على مساعدة زوجها وتربية أبنائها، إلى زوجة لا مبالية، تحولت من زوجة صابرة مغلوبة على أمرها إلى إمرأة (سيدة أعمال) حققت ذاتها من خلال استقلالها المادي، ومن خلال مشروعها الصغير فاغترب زوجها عنها واغتربت عنه، لدرجة إرسال التحيات والسلامات عبر الخادمة.

أم خالد: بزاليا.. شوفي بوخالد شيبي.
بزاليا : (تخرج) (وترجع بزاليا) بابا يقول شلونك.
أم خالد: قولي له طيبه الله يسلمك[٢].

وإذا كانت مسرحية (لولاكي) قد أدانت المرأة، فإن الكاتب محمد الرشود يطرح الوجه الآخر، أو الشريك الآخر في الأسرة، وهو الزوج، إذ يبرز سلبيات الزوج في مسرحية (لولاكي2) والذي انصرف تماما عن تحمل أي مسؤولية في أسرته، فقد «تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته، ورضي بالحل الديمقراطي، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل، وإطلاق حرية الغرائز، ومن ثم ضل الجيل الجديد طريقة إلى الحرية» [٣].

الأب: السالمية زحمة وما تبقى سيارة فوق سيارة. والشباب هناك رايحين جايين
يغازلون في البنات، والبنات لابسين بنطلونات ضيقة ونفاني قصيرة.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٢.
(٢) المرجع السابق، ص ٣٩.
(٣) المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ٢٩٩.

فتوح: يبا الله يخليك ودنا.. خل نشوفهم.

فوزية: أي والله يبا تكفي أنا من زمان ماشفت بنات..

ودنا السالمية إذا تعزني..[1].

وتشير الأم إلى مسؤوليات الأب التي أهملها.

الأم: بس إنت عندك مسؤليات في البيت، والمفروض تقوم فيها أنا بروحي ما أقدر أدرس اليهال وأهتم بالبيت ـ السالفة ماهي سالفة فلوس، ومحد يموت جوع إحنا نبيك إنت، حنانك نبي حبك، نبي دفء الأسرة[2].

وعندما يحاول الأب البنشرجي، أن يجد بعض المبررات، لعدم القيام بدوره كأب، وكرب للبيت يتهم زوجته بعدم النظام، فتصعد الأم من هجومها الذي يصل إلى حد السباب.

الأم: إنت سلبي.. ما عندك إحساس بالمسؤولية.

الأب: أنتي المهملة والفوضوية وماشية على البركة.

ويحتدم الصراع بين الزوج والزوجة، ويمكن أن يفتر، ثم يحل بعد فترة، ولكن تدخل الجدة (الحماة) دوما ما يفسد كل شيء.

الجدة: كل هذا وبنتي مهملة، صج انتوا الريابيل ما يبين في عيونكم شيء.

الأب: إنت سكتي ولا تتدخلين.. كله منك.. إنت ساس المشاكل.. والله إذا بتسوين مشاكل ما نبيك وبيتي يتعذرك.

الأم : تطرد أمي يا بوفهد.. هذي آخرتها.. هذي آخرة العشرة بس الشره موعليك، الشره علي آنا اللي صبرت عليك إمشي يما.. إمشي.. احنا مالنا قعدة في هالبيت[3].

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة بالآلة الكاتبة، ١٩٩٢، ص ٢١.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠.

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٣١.

ونتيجة لذلك، يفتقد الأبناء رعاية أمهم وحنانها، فيوشكون على الضياع دراسيا، ونفسيا، بل وربما يتطور الأمر أكثر من ذلك ليصل إلى حد الإنحراف.

لكن الأم رغم غيابها عن المنزل فهي تتابع أولادها، في مدارسهم، وتتابع حياتهم - تليفونيا - ومعنويا.

ويحتار الأب، إذ يمارس دوراً لم يخلق له، ولا يمكن أن يمارسه كما الزوجة، التي يخلق غيابها عن بيتها حالة من الفوضى والإضطراب.

الأب: بس أنا ما أقدر.. ما أقدر يننتوني.. ذبحتوني طيرتوا عقلي بس ما فيني أكثر من كذي.. هالبيت بيخلص علي.. أنا ما أقدر أتحملكم بروحي.. روحوا شوفوا أمكم. نادوها.. أنا ما أقدر بروحي.

(تدخل الأم مع الأبناء والأب بمصاحبة أغنية لولاكي) [١].

إن الصراع بين الزوج والزوجة في مسرح الرشود، يمكن أن نجمله في العوامل الآتية:

● عدم التوافق الفكري، بين الزوجين، كما أن لمستوى التعليم والثقافة أثرهما في ترابط الأسرة، على المستوى الفكري.

● إغتراب أحد الزوجين، عن الآخر في العمل، وعدم القيام بالمسؤوليات التي تخص أحد الزوجين، تجاه البيت والأبناء (لولاكي، لولاكي 2).

● كثرة متطلبات الإنفاق المعيشي الذي يصل أحيانا إلى حد التبذير والإستغراق في حمى الشراء، ففي مسرحية (أرض وقرض، ولولاكي 2) حدث الشجار بين الزوجين نتيجة لشراء غرفة سفره، لا تستعملها الأسرة، والشجار على مصاريف السفر (يا معيريس).

● تدخل الحماة، عنصر فاعل في هز استقرار الأسرة في مسرح الرشود (أرض وقرض - الكرة مدورة - لولاكي 2).

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٣.

● هذا بالإضافة إلى الغيرة (الكرة مدورة) واللا مبالاة، والعناد، والشك في مسرحية (إذا طاح الجمل).

لقد أخذت سلطة الأب تنحسر وتتراجع الطاعة والواجبة له، وانتشرت روح التمرد في الأسرة، ومن رموزها لدى الأبناء وبدأت تضعف أواصر صلاتهم، بأفراد العائلة[1] كالأعمام في، (مصارعه حرة)، والأخوال في (رجل مع وقف التنفيذ)، والجدات في (لولاكي).

صراع الأزواج:

أما صراع الزوج والزوجة في مسرحية (إنتخبوا أم علي) فهو صراع داخلي، مر بعدة مراحل نفسية.. حتى أدى في النهاية إلى أن يطلب أبو علي من زوجته أن تختار.

وإذا كان محمد الرشود قد بنى مسرحيته (إذا طاح الجمل) على الافتراض وتابع ردود الفعل النفسية عند الشخصيات، فإن نفس البناء تقريبا طرحه في مسرحية (انتخبوا آم علي) مفترضا.. ماذا يحدث لو ساعد آبو علي زوجته ورشحت نفسها لعضوية مجلس الامة ونجحت.. ليعكس الرشود الوضع تماما وتبقى المبادرة طوال المراحل النفسية التسع في يد أم علي على المستوى الدرامي فالصراع داخلي، والخلاف في مسألة نفسية بالأساس.

إن أبو علي كان يعتقد أنه بموافقته علي ترشيح أم علي، وتشجيعه لها وخوضه الحملة الإنتخابية بجانبها، كان يعتقد أنه سيظل الزوج، ولم يفكر أنه بنجاح أم علي، سيصبح لها شخصيتها الإعتبارية بحكم كونها نائبة في البرلمان، ولنتابع مراحل الصراع النفسي الداخلي، فها هي المرة الأولى التي يطرح فيها الرشود، الرجل مدافعا عن نفسه أمام زوجته أم علي (تؤشر لأبو علي فيحضر ويدور

---

(١) المسرح والتغير الاجتماعي الخليج العربي، مرجع سابق، ص ١٢١.

حوار هامس وغاضب بينهما)

بو علي: .. ليش منعتوا الناس يسلمون، ليش تدزونهم وتخشنون معاهم

أبو علي: (مدافعا) إنتي تعبانة وهم ظابين عليك.. حبينا نريحك.

أم علي: (بعصبية وبصوت منخفض) لو كنت تعبانة لازم أتحمل.. هالناس وقفوا معانا.. وليش تسوي حاجز بيني وبين الناس[1].

أبو علي: (بغيظ واستهزاء) أنا غلطان يا حبيبتي.. كان المفروض أخليهم ينهدون عليك، ويطيحونك بالقاع، ويدوسونك.

والموقف الثاني، وإن لم تكن أم علي سببا مباشرا، فهي على الأقل طرف فاعل، خطوة ثانية لتحجيم (أبو علي) - من قبل الوزير الذي دوما يتجاهله، ويقاطعه، وينظر له باستغراب، مما سيؤدي إلى رد فعل مباشر وقوي (فبقدر التحجيم يكون رد الفعل، فبقدر ما تهمش شخصية ووجود أبو علي، يزداد انفعاله حدة.

أبو علي: (مجاملا) والله يا سعادة الوزير شرفتنا بهالزيارة والمقر الإنتخابي نور بوجودك

الوزير: (يتجاهله ويحادث أم علي).. (يقاطعه ويوجه الحديث لأم علي) (ينظر إليه باستغراب)[2].

والموقف الثالث من (مواقف الصعود والهبوط) صعود أم علي، وهبوط أبو علي، يتم في لقاء أم علي مع السفير، لأخذ عدة صور تذكارية.

المصور: عاوزين نأخذكم صورة (لأبو علي) بس يا أخ لو تقوم عشان أصور العضو مع السفير.

أبو علي: (باستياء) شنو!!.

أم علي: قوم أبو علي عشان الريال يصور.

---

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ٣٩.

(٢) انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٣٩.

أبو علي: (بأسي) إيه.. حاضر (ينهض ويقف بعيدا ينظر بمرارة على المصور وهو يصور أم على مع السفير ضاحكة، مبتسمة في عدة مواقف)(١).

ونتيجة للمواقف الثلاثة المحبطة التي مر بها أبو علي زوج العضوة أم علي، ونتيجة للتغير الذي حدث في بيته نتيجة تزاحم المراجعين على بيت العضوة، اصبح أبو علي غريبا في بيته.

أبو علي: هذا بيتنا.. معقولة هذا بيتنا.. كذي صار.. ما أصدق.. جنه حلم.. بس حلم مزعج.. كابوس.. أنا حاس بغربة ـ حاس إني غريب في هالبيت هالبيت موبيتي.. أصلا لا يمكن يكون هذا بيت.. صار بيتنا مستباح(٢) لكل الناس.. منتهك.. في كل وقت يستبيحونه صبح وظهر وليل ماكو راحة.. بالأول.. آه با الأول.. أيام حلوة.. كان البال مرتاح..(٣).

لقد أصبحت أم علي شخصية عامة، أكثر من كونها زوجة لزوجها، فقد أصبحت بائعة الجواتي السابقة، تشارك في الندوات، تتحدث في قضايا المرأة لقد ازدحم جدول مواعيدها حتى على زوجها، فلم يكن له حجز بجدول المواعيد.

أم علي: .. وقولوا لأبوكم لا ينطرني على الغدا ولا على العشا.. برنامجي وايد مزدحم(٤).

---

(١) المرجع السابق، ص ٤١.

(٢) في مسرحية الدرجة الرابعة لعبدالعزيز السريع، ١٩٧٢، طرح الكاتب على لسان وليد الحوار التالي: (صار بيتي مثل الشارع ماله أي حرمة.. الناس تدش وتطلع من دون استئذان.. أنا ما أعرف اللي يدشون ويطلعون.. أنا صرت غريب..) وحوار أبو علي، في مسرحية محمد الرشود انتخبوا أم علي يكاد ان يكون ـ في المقطع السابق ـ نفس حوار وليد في الدرجة الرابعة مع اختلاف تفصيلات الموقفين وان كان كلا التعبيرين يدلان على حالة من الاغتراب يعيشها ابو علي ووليد.

٣) المرجع السابق ص ٤٥.

٤) المرجع السابق ص ٤٧.

إن أم علي لم تغترب عن زوجها وأولادها فقط، بل اغتربت عن ناخبيها أيضا.

أبو أحمد: (مندهشا) وليش بتلبسين البرقع؟ بتروحين عرس؟

أم علي: وشلون أطلع.. والناس قاعدين بره محاصرين البيت.. ولي شافوني بيعطلوني ثلاث ساعات.. أحسن شيء أتنكر عشان لا يعرفوني[١].

إن أبو علي يحمل ميراثا إجتماعيا، يعمل على ترسيخ جذور السلطة الأبوية في أسرة أبوية، تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة المتميزة، بكثرة طموحاتها وأحلامها، وترتفع نسبة الإتجاهات السلبية للآباء في هذه الطبقة، نحو زوجاتهم، ولا يختلف ذلك عن موقف البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة، في بعض البلاد العربية. التي تمارس قمعاً أكبر نسبياً لحرية الأبناء والزوجات في التصرف، مقارنة بالطبقات الدنيا والعليا [٢].

إن أبو علي يرفض في مجتمع شرقي ـ أن يكون البيت بيت أم علي، توارث أن الرجل هو الذي يملك، (ذلك يكون رد فعله عنيفا (لا أخوي هذا بيت أبو علي.. أجيب لك ورقة البيت عشان تتأكد) [٣]، إن أبو علي يفر من الحصار الجديد، ويلجأ إلى الأوراق الثبوتية، كأساس ليقنع الآخرين، فقد بدأ الشك ـ يتسرب إلى نفسه ـ كشخصية درامية.

ويلاحق الرشود شخصيته، في مراحل اغترابها.

(جرس الباب، فيذهب أبو علي ليفتح الباب).

أحدهم:(ممسكا رسائل وبطاقات بيده) هذا بيت أم علي[٤]..

وعندما يتسلم أبو علي بطاقات الدعوة ويوقع باستلامها.. يقرأ (السيدة أم

(١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٢) المسرح والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ٢٩٦.

(٣) مسرحية أم علي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٤) انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٤٨.

علي وزوجها المحترمين، «يقرأ البطاقة الثانية» السيدة أم علي وحرمها «معلقا» وصرت حرمها بعد) [1].

لقد اكتسبت أم علي قوتها من موقعها، واستقلالها، وتلاشت سلطة الزوج، فحدث خلل في التركيبة الأسرية، حدث نوع من تبادل المراكز، والأدوار.. فلقد أصبحت أم علي في مكانة الزوج، وأصبح الزوج تابعاً للعضوة، الزّوجة.

الرجل: أنا أبي حل.. أبي ولدي يطلع

أبو علي: شوف أخوي.. أحسن لك وفر وقتك.. أم علي ما تتدخل في هالمواضيع.

الرجل: وانت منو عشان تقول الكلام هذا؟

أبو علي: أنا زوج أم علي.

الرجل: إنت زوج أم علي، مو أم علي.. لي صرت عضو.. وجيتك تكلم.. داز وجهك وقاعد تفتي على شنو؟ (خارجا)

إنت نافخ روحك، ونافخ نفسك ليش.. ترى إنت أقصاك زوج العضوة.. يعني زوج الست[2].

لقد تراوح رمز الأبوة على خشبة المسرح، بين أن يطفو فوق السطح وبين أن يغوص بدلالاته الدرامية في الأعماق، بل إن تعدد الحلول، التي يفترضها وجود الأب على المسرح، وازدواجية الجذور التي يقوم عليها، أتاحت الفرصة لأن تتزاحم العناصر الجادة مع العناصر الهزلية، والعناصر الواقعية مع العناصر الرومانسية والميلودرامية في بنية العمل المسرحي، الأمر الذي جعل مضمون رمز الأبوة، يتحرك صعودا وهبوطا بصورة تبعث على تنافر العالم الدرامي من حوله[3].

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ٢٩٨.

ان أم علي قد أصبحت، بحكم وضعها كنائبة، في مجلس الأمة، معبرة عن آراء الجماهير.. أصبحت شخصية عامة، آخلصت في مهمتها الجديدة، متجاوزة وضعها كزوجة.. تابعة لزوجها في مجتمع، يعقد السلطة والمبادرة فيه للرجل.

وكأنها قالت بينها وبين نفسها، قولة توماس بيكيت الشهيرة، في مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية)[1]، فها هو أبو علي لم يخرج مع زوجته أم علي منذ شهرين أنه ينتظرها في قلق، ويمني نفسه بعشاء حالم، لكنها تأخرت، بل ولن تأتي.

أبو علي: (بلهفة) وينك؟ تأخرتي.

أم علي: الإجتماع في اللجنة طول - توني خالصة.

أبو علي: يعني إنتي جايه بالطريج.

أم علي: لا والله - بو علي ما أقدر آجي - صاير إني معزومة على عيد ميلاد خلود.. أنت تعشى مع العيال.. وأنا بجي الساعة ثنعش [2].

إن أم علي تقوم بكل أعباء ومتطلبات، عضو مجلس الأمة الذي يجامل، ويخدم، ويحل مشاكل أبناء دائرته، حتى على حساب وقت راحته، والحق أن النظر إلى عضو المجلس بهذا المنظور الضيق، قد لا يتفق مع ما يجب أن يكون عليه عضو المجلس فهو يمثل جموع الناخبين، ويناقش قضايا عامة، ليست بالضرورة أن تكون مشاكل دائرته الضيقة، أو مصالح فردية لبعض الناخبين من أبناء الدائرة.

أم علي : ... من صرت عضوة وانت متغير علي.. تصرفاتك مو طبيعية.

أبو علي: تصرفاتي مو طبيعية لأنه حياتنا موطبيعية، لأن الوضع اللي عايشين فيه غلط[3].

---

(١) عندما أعلن توماس بيكت للملك هنري أنه إذا وهب حياته لخدمة الكنيسة، فلن يجامل أحدا حتى صديقه الملك هنري.

(٢) مسرحية انتخبوا ام علي، مرجع سابق، ص ٥٠

(٣) مسرحية انتخبو ام علي، مرجع سابق، ص ٥٢

وتتساءل أم علي: كيف يكون الوضع فيه غلط، وأنت الذي جعلتني أرشح نفسي ووقفت بجاني حتى نجحت، والآن يجب عليك أن تفرح، وتساندني.

أم علي: إنت اللي حطيتني بها القفص ولما دشيت فيه صحت على حرامية[1].

إن أم علي تتهم زوجها، بأنه قد أخطأ التقدير، والخطأ في التقدير، بعد بمثابة الخطأ التراجيدي، والذي سيؤدي بأبو علي إلى نهاية مأساوية، تتمثل في الإحباط.

أبو علي: أنا ماكنت متصور إنه حياتنا بتنقلب فوق حدر وإن بيتنا بينعفس.. علاقتنا تفككت.. انتي بصوب والعيال بصوب.. وأنا ضايع.. أنا أبيك توفقين بين المجلس والبيت.. بيتك له حق عليك، ولازم تهتمين فيه[2].

والواقع، لابد أن يكون أبو علي مدركا منذ البداية، أن الخدمة العامة لها كوادرها، أما أن يأتي الآن ويطلب من العضوة، أن تكون زوجة وعضوة، في نفس الوقت فهذا أمر صعب.. فقد أقسمت أم علي منذ البداية أن تكون في خدمة قضايا الناس.

وعليه فإن السبب الأرجح، هو الذي تطرحه أم علي، وقد دللنا عليه من خلال تطور الحالة النفسية لأبو علي، وتصاعد الإحباطات التي يعيشها.. لأن زوجته تصعد، والزوج يهبط.. أنه داخليا كرجل رافض لتبادل المواقع.

أم علي: لا يكون أبو علي إنت غيران مني.. لأني صرت عضوة ترى أنا مهما صرت، ومهما كبرت ترى أنا أظل مرتك أم علي اللي تحبك[3]!.

ورغم الكثير الذي قيل حول حقيقة صراع أم علي، وأبو علي بعد دخول زوجته إلى المجلس، فتبقى كلمة أم علي هي الكلمة الحاسمة، أذ وضعت الزوجة بفطرتها، وبحسها يدها على الداء الحقيقي، الغيرة - في مجتمع الرجال، فحتى لو

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٢

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

وفقت النائبة بين بيتها وعملها البرلماني.. أجزم أن زوجها سيخلق لها المزيد من المتاعب، تحت العديد من المبررات التي سيخلقها، ولن يعجز.. ففي داخله رجل رجعي يدين بالولاء الكامل للموروثات، التي ورثها الشرقي وأهمها أن للرجل سلطة المنح والمنع بالنسبة للزوجة، وفي اللحظة التي تحاول فيها الزوجة أن تسلبه هذا الحق، يذكرها.. ويخيرها بين بيتها وزوجها.. أو بقائها تحت قبة المجلس، وتلك حيلة العاجز!.

ولأن سلطة المنع والمنح، في يد الرجل، فإن الزوجة الغاضبة، مهما كان سبب غضبها، يمنحها زوجها الفرصة ـ كي تعود إلى طبيعتها.

ففي مسرحية (أرض وقرض) إمتلك صالح الكاشي زمام المبادرة في إعادة زوجته قسيمة إليه، وطرد خطيبها بعد معركة حامية، يسقط من أثرها صالح على الأرض.

قسيمة: (تجلس بقربه وبحنان) عسى ما تعورت (تمسح عرقه بورقة كلينكس).

صالح : أنا آسف خربت عليك.. وضيعت عليك زوج.

قسيمة: بالعكس.. زين سويت.. خلصتني منه.. أنا مو ندمانة.. أنا مستانسة لأني عرفت إنك للحين تحبني.. وتغير علي.. صالح.. أنا آحبك..

صالح: وأنا أموت فيك.. يالله قومي خل نتزوج [١]

وفي مسرحية (الكرة مدورة)، عندما تغضب نورية الزوجة الشابة من زوجها الرياضي المعروف أحمد، بسبب حرمانها من السفر برفقة أهلها، تسأله:

نورية: إنزين وأنا شذنبي عشان انحرم من السفر.

أحمد: ما عليه.. تحملي.. مو يقولون وراء كل رجل عظيم إمرأة.. .. (يداعبها) يا زينك لي زعلني وتصيرين شحلوك.. زعلي بعد..[٢].

(١) مسرحية أوض وقرض، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٢٥.

إن آحمد هو الذي يغضب نورية، وهو في نفس الوقت يقوم باسترضائها.. وإذ يلاحقها.. ويتم إرضائها.

في مسرحية (لولاكي) وعندما تصاب أم خالد في ساقها من جراء العمل المستمر في المنزل، يعرض عليها أبو خالد.. أن يصطحبها للطبيب.

أبو خالد: إنتي زعلانة.. من (أم خالد صامتة وتشيح بوجهها) صدقيني موقصدي إني أزعلك.. انت تعرفين شكثر أنا أعزك.. أم خالد ـ أم خالد ـ (يلاطفها) شدعوة.. ليش اتنفص يبا.. حاجي عاد (يقترب منها) عطيني وجه.. الكبر لله ـ أنا بوخالد اللي بحبك.

أم خالد: كذب لو تحبني.. إلجان مازعلتني.

أبو خالد: والله مو قصدي أزعلك انتي تعرفين شكثر معزتك عندي [1].

وفي مسرحية لولاكي 2، عندما يحتدم النقاش بين الأب، والأم، وتتدخل الجدة فينهرها الأب، ويطردها من بيته.

الأم: تطرد أمي يا بوفهد.. هذي آخرتها.. هذه آخرة العشرة. إمشي يما.. إمشي.. أحنا ما لنا قعدة في هالبيت [2].

وبعد أن ترحل ويورط الأب في مشاكل البيت والأولاد، والتي كاد أن تقضي عليه، هو الذي يأمر أولاده باحضار أمهم (روحوا شوفوا أمكم.. نادوها..) أنا ما أقدر بروحي [3]، فتعود الأم بصحبة الأولاد، وزوجها.

---

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) مسرحية لولاكي 2 مرجع سابق، ص ٣١

(٣) المرجع السابق، ص ٦٣

المرأة.. والانتخابات

الأم: مو الحريم.. هم اللي ولدوكم وربوكم وسووكم ريايل!.

باكر تكبرون.. تقولون هذيلة ناقصات عقل ودين - وما يصيرون ينتخبون، ولا هم كفو يصيرون وزراء أو وكلاء[١].

بهذا الحوار الذي طرحته الأم، في مسرحية (لولاكي 2)، أرهص محمد الرشود لمسرحيته العاشرة (إنتخبوا أم علي)، فلم يمض عام واحد، إلا وقد خرج علينا بمسرحيته الجديدة.

ورغم أن محمد عثمان جلال قد طرح مثل هذا الحوار تقريبا في مسرحيته المقتبسة (النساء العالمات) حيث لم تكن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة مساواة، بل إن السائد في ذلك الوقت، هو عزل المرأة في بيتها، وإبعادها حتى عن المشاركة بالرأي في تدبير أمور الأسرة، وعلى الزوجة أن تلتزم بأمور المنزل الداخلية دون تدخل في غيرها من الأمور والمشكلات، فالزوج رشوان يخاطب بيزادة شقيقة زوجته قائلا:

قوموا إنظروا في بيتكم ورتبوه   واسعوا على الشيء الملخبط وضبوه

واجب على الحرمة ترتب بيتها   والا تربي ابنها أو بنتها

ما لها ومال الهنجمة والخطرفة   ترتيبها في البيت هو الفلسفة

يا ميت رحمة وميت رضا على الجدود   كانوا على نسوانهم عاملين حدود[٢]

---

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص١٧.

(٢) د. محمد يوسف نجم: محمد عثمان جلال، النساء العالمات، ص١١٩، ١٢٠.

أقول رغم ذلك، فمازال الكتاب - خصوصا كتاب المسرح يناقشون هذا الموضوع[١]، ومازالت بعض المجتمعات تنظر في حق المرأة في الإنتخاب والترشيح للمجالس النيابية[٢]، حتى أفرد محمد الرشود مسرحية بذاتها لمناقشة الموضوع بشجاعة - ومن جميع جوانبه في دولة ديمقراطية، كالكويت. ولأن فن المسرح بالأساس فن ديمقراطي، ولأن مسألة ترشيح المرأة ودخولها مجلس الأمة، مسألة تتصل بالديمقراطية، فإن الرشود يبدأ مسرحيته باستفتاء جماهيري، خصوصا وأن الدستور لا يمنع ذلك. وانقسمت الآراء إلى قسمين:

قسم يرى، بل ويؤيد دخول المرأة مجلس الأمة، لأنها نصف المجتمع، خصوصا (والمرأة في الكويت متعلمة ومثقفة وعقليتها متفتحة...)[٣].

وقسم يرى العكس تماما، إذ يتساءل (ليش..؟ .. أكو نقص في الريابيل عندنا، وإلا ما عندنا كفاءات)[٤].. ثم تطرح المسرحية رأيا مغلوطا، متناسيا الظروف الخاصة، فيطرح نماذج للمرأة التي مارست الحياة النيابية والبرلمانية، لكن (تاتشر حكمت بس شالوها.. لأنهم إكتشفوا إنها ما تصلح[٥]، وأنديرا غاندي ذبحوها)[٦]،

(١) يمكن الإشارة إلى عدد من الأعمال المسرحية التي ناقشت عملية الإنتخابات بشكل عام، مركزه الضوء على التفنن في الدعاية الإنتخابية وألاعيبها مثل، مسرحية: ممثل الشعب، وشياطين ليلة الجمعة، والبرلمان الناعم والتي كتبها د. محمد الصوري من قبل، وتطرح حق المرأة في الترشيح والانتخابات.

(٢) ارتبط عرض مسرحية انتخبوا أم علي، بانتخابات المجلس البلدي عام ١٩٩٣ كما أن مسرحية إنتخبوني، والتي كتبها واخرجها عبدالرحمن الضويحي، قد ارتبطت بالإعداد لانتخاب أعضاء مجلس الأمة، في عام ١٩٧٧، يمكن الرجوع إلى: الحركة المسرحية في الكويت، ص١١٠.

(٣) محمد الرشود، مسرحية انتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص١.

(٤) المرجع السابق، ص١.

(٥) تجدر الإشارة بأن السيدة تاتشر، كان موقفها مشرفا إلى جانب الشرعية في الكويت أثناء الإحتلال العراقي.

(٦) مسرحية أنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٢.

والواقع فإن الرأي السابق فيه كثير من التعميم والسطحية. ولا تخرج باقي الآراء عن مضمون الرأيين، (وكل فريق يقارع الفريق الآخر بالحجة)[1]. وللأسف فرأي الشباب يدعو للرثاء، فقضية الديمقراطية، ليست مجرد قضية تغيير لمجرد التغيير، أو التجديد لأن الحياة أصبحت مملة، وأعتقد أن الشاب رقم واحد، لا يمكن إعتباره نموذجا للشباب، أو لرأي الشباب، الشباب الذي أثبتت التجربة، الأليمة، أنه قادر على تحمل الكثير!

شاب ١: هذا شيء جديد.. وأنا أحب التجديد وأموت في التغيير

ولا يُعرف على وجه الدقة، تغيير أي شيء بالضبط، سيارة، أم عجلة نارية!! وبالطبع فإن رأي الشاب لا يمكن وصفه إلا بالسطحية، فمسألة الموافقة على طول الخط، مسألة تدعو للتساؤل، بل والعجب، كما أن الناس، بل الشباب، على الأخص، لا يجب أن يرى الحياة بهذه السطحية التي تدعو للأسى.

شاب: احنا نتعب ونشقى علشان المرة، ونلبس ونكشخ حقها[2].

وكان على مخرج المشهد - داخل المسرحية أن يقطع على هذا الشاب، وهذا معناه المباشر أن المسرحية، لا تتخذ موقفا موافقا لسذاجة هذا الرأي الذي طرحه الشاب (صوت المخرج.. إقطع.. اظلام على الشاب)[3].

ولم يكن موقف الأخ أحمد عبدالله رئيس جمعية الرعاية الأسرية أفضل من سابقه، فإذا كان رأي الشاب ، سطحيا، فإن رأي رئيس جمعية الرعاية الأسرية - لاحظ التناقض بين إسم الجمعية ورأى رئيسها - رأيا توفيقيا، لصالح مبادئه هو..

---

(١) المرجع السابق، ص٣.

(٢) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٢.

(٣) المرجع السابق، ص٢.

أحمد: اسمعوا يا اخوان.. الموضوع واضح وما فيه أي لبس فالمرأة كرمها الإسلام وجعل مكانها الطبيعي هو البيت.... ليش نلهي المرأة عن دورها في البيت، ليش نشغلها عن واجباتها[1].

إن السيد أحمد عبدالله رئيس جمعية الرعاية الأسرية، لا يؤيد حق المرأة في الترشيح أو الإنتخاب، لمجلس الأمة، لكنه في نفس الوقت لا يمانع في حق المرأة في الإنتخاب خصوصا في إنتخابات الجمعيات!!.

أحمد: والله هذا أمر واقع ونحن مجبرون على التعامل معه فالقانون وضعته وزارة الشئون، ونحن مؤيدينا من النساء لا يقلون عن الرجال[2].

ويذكرنا تبرير أحمد، برأي ساخر طرحه جون برناردشو على لسان بو نجريس في مسرحية (عربة التفاح)، عند حديثه عن مفهومه للديمقراطية، وهو مفهوم لا يختلف كثيرا عن مفهوم رئيس جمعية الرعاية الأسرية

بو نجريس: إني أتحدث عن الديمقراطية لهؤلاء الرجال والنساء وأخبرهم أن لديهم التصويت، وأنه مملكتهم، وفيه العزة والعظمة، وأقول لهم: أنتم الأعلون، إستخدموا قوتكم.

يقولون: هذا حق، فأخبرنا ماذا نفعل، فأقول لهم، إستخدموا أصواتكم بذكاء واعطوها لي، فيفعلون هذه هي الديمقراطية، وإنها لشيء رائع إذ تضع الأشخاص الصالحين في الأماكن اللائقة بهم[3].

---

(١) المرجع السابق، ص٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢

(٣) يمكن الرجوع إلى: G.B.SHAW: DRAMATIC ESSY AND OPINIONS.

ولا يبقى إلا رأي المرأة، صاحبة الحق، (المرة اللي شاركت في أول مظاهرة تصير بالكويت ضد صدام، ما خافت ولا هابت...)[1].

ويأخذنا الكاتب محمد الرشود، ومن خلال فانتازيا، لنتخيل لو أن المرأة، حصلت على حق الترشيح، ونجحت في الإنتخابات، وأصبحت عضوة بمجلس الأمة، بل وشاركت في عدد من لجان الملجلس.

ويتخير الرشود شخصية ذات صفات خاصة، لكنها لا ترقى إلى مستوى النموذج، فأم علي زوجة وأم لأولاد كبار، وتساعد زوجها وبيتها بممارستها الإتجار في الجواتي، (وعلى قد ما هي لسانها طويل ونسرة، زوجها.. يا عيني طيب وغليان)[2]. ورغم أنها - كما يبدو من حوار المسرحية - شخصية تمتلك قدرا من الوعي السياسي، ورغم أن المسرحية أوشت بأنها لم تنل قسطا كبيرا من التعليم، أقول رغم ذلك، فقد وضعت تحفظا منذ البداية حول حقيقة ما يجري في إنتخابات الجمعيات التعاونية.

أم علي: وشدعوه الناس أهم اللي نجحوكم.. اللي نجحكم قرايبكم وطوايفكم.. أي قولوها: كل من يدني النار يم قرصه[3].

ورغم أن أم علي سيدة معروفة، بل مشهورة بين أهل المنطقة ورغم أن ولدها جمال - الذي تعلم في الخارج، يطرح عليها - ما دامت مشهورة - أن ترشح نفسها لإنتخابات مجلس الأمة، وكأن المسألة وليدة اللحظة.

أم علي: أنا أدش المجلس!!.. انت جنيت[4].

---

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٣.

(٢) المرجع السابق، ص٤.

(٣) المرجع السابق، ص٧.

(٤) المرجع السابق، ص١١.

أقول رغم ذلك، فإن زوجها تستهويه التجربة، ويؤكد على قول أولاده.

أبو علي: أمكم أحسن مني، أهي نجرية ولسانها طويل. وتقدر تداحر الوزراء[1].

وكأن تلك من شروط العضوية، وكأن الأمر لا يتعلق بالتخطيط والتشريع لمسار مستقبلي.. يحتاج دراية وثقافة سياسية، وإجتماعية، ومعرفة بالقوانين والدستور[2] الخ... أقول رغم كل ذلك فإن أم علي سريعا، في الجمعية التعاونية، تقرر قائلة:

أم علي: أنا قبل ما كنت مقتنعة إني أرشح نفسي، بس الحين إقتنعت.. وأوعدك إذا نجحت أول مشكلة بأناقشها أهي مشكلتكم[3].

موقف النائبة من مشكلة الجنسية:

إن موقف الرجل (البدون) في الجمعية التعاونية، يعد بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن، ويتمثل هذا الحدث الساكن في موقف أم علي، والتي قررت أن ترشح نفسها، لتعمل على حل مشكلته ومشكلة أمثاله، فها هو يعرض مشكلته لأم علي وزوجها.

الرجل: أنا أختي بدون.. كل ما أروح وزارة ما يشغلوني ويقولون أنت بدون..

(١) المرجع السابق، ص١١.

(٢) إن أم علي رغم عدم معرفتها الفرق بين اللوحة، واللائحة الداخلية للمجلس، وكل معرفتها بالدستور: (أنا أعرف قبل مالريال لي بقى يلش بيت ناس غرب يتنحنح ويقول دستور.. دستور).

أنظر: مسرحية أنتخبوا أم علي، ص١٤.

(٣) انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص١٢.

جيب بطاقة مدنية يا الله نشغلك.. والبدون ما يعطونهم بطاقة..

يقولون طلع جنسيتك الأصلية يا الله نعطيك بطاقة مدنية - وأنا كويتي وما عندي جنسية ثانية - وعندي خمس عيال مو قادر أصرف[1].

في المشهد السادس يأتي أحد المراجعين، طالبي الجنسية، وعندما يخبره جمال إبن أم علي عضوة مجلس الأمة بالمرور بعد شهر، يثور طالب الجنسية ولا يقتنع بأن الموضوع (يبيله لجنة ودراسة، موبس تعال يا وزير ووقع... انت موطالب رخصة تجارية، والا طالب بيت.. انت تبي جنسية.. جنسية)[2].

المراجع: والجنسية شنو.. صعبة يعني.. ناس وايد حصلوا عليها بخمس دقايق وبالاستثناء.. وأنا أوراقي كاملة وواضحة وإذا اشتهوا يعطوني الجنسية بيوم واحد آخذها.. وهذا يعتمد على أمك.. إذا أمك هامور بيقولون لها حاضر.. وإذا كانت طريجعية قالوا لها لجنة ودراسة[3].

والواقع أننا سمعنا حواراً حول الجنسية، أو كلاما ما حول الجنسية، طرح عن طريق القول السرد، وليس عن طريق الفعل.. وبالتالي، يثور طالب الجنسية ويأخذ أوراقه ويرحل باحثا عن (ناس يكونون قدها ويسوونها وهم يضحكون)[4].

في المشهد السابع يطرح موضوع الجنسية مرة أخرى من خلال مراجع آخر،

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، (ص١٢).

(٢) المرجع السابق، ص٤٤.

(٣) المرجع السابق، ص٤٥.

(٤) انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٤٥.

وأمام عضوة أخرى (أم عهدي).

الرجل: والله أنا مرتي كويتية.. وكل ما أروح وزارة بشتغل يقولون ما نوظف إلا كويتيين.

أم عهدي: (باستياء) يعني إنت مو كويتي؟!.. والله ما أقدر أسوي لكم شيء هذا قرار من الوزارات وأنا مو حقي أتجاوزه[1].

في نهاية المشهد السابع وفي جلسة مجلس الأمة، يناقش مشروع بتوحيد الجنسية ورغم إعتراض العضو أبو سمير من ناحية، والجو الكوميدي الذي يثيره أبو حمد وأم عهدي من ناحية أخرى، يطرح المشروع للتصويت، لتوافق الأغلبية على قرار توحيد الجنسية، هكذا وبمنتهى البساطة، فقد حُلت المشكلة على مستوي العرض المسرحي (أو على مستوى الدراما)، ورغم خطورة هذا الإتجاه - المخدر - في الفن عموما، والمسرح على وجه الخصوص

التربية: الأغلبية موافقة على قرار توحيد الجنسية[2].

إن التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي، بديل ظاهر للحرية الغائبة في هذا المجتمع، أكثر من كونها تعبيراً ظاهراً عن الحرية المتحققة فيه[3].

المعركة الإنتخابية.. المناورات والمزايدات:

لقد عقدت أم علي العزم، على خوض المعركة الإنتخابية، لعضوية مجلس الأمه وهي لا تدرك، أن المعارك الإنتخابية (حرب وسخة)، لازم تصيرون وسخين... تستعملون أساليب وسخة عشان تنجحون)[4].

---

(١) المرجع السابق، ص٥٤، ٥٥.
(٢) المرجع السابق، ص٥٨.
(٣) المسرح والتغير الإجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص٨.
(٤) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص١٥.

ويعدد الإبن علي، والذي يملك قدراً من الوعي خاصا بالمناورات الإنتخابية، يقابله فقدان قدراً كبيراً من البراءة.

علي: ويبيلنا بعد نطلع إشاعات على المرشحين اللي ينافسون الوالدة، ونحاول نشتري بعض الأصوات.. أمي عندها ستوك جواتي.. ممكن توزعهم على الناخبين عشان نضمن انهم يعطونها أصواتهم... هذه حرب وعشان نفوز فيها لازم نستخدم كل الأسلحة... انشاء الله بعد ماراح تعتمدين على الصوت الأعور[1].

ويشرح أبو علي الزوج المشجع لزوجته الصعوبات التي ستواجهها أثناء المعركة الإنتخابية والتي تستخدم فيها كل الوسائل، من أجل الفوز.

أبو علي:.. والطريح جدامك طويل وصعب (مؤثرات صوتية مرعبة) راح تواجهك عقبات كثيرة، وصعوبات لازم تجتازينها[2]، وتجيك طعنات مسمومة من الخلف (مجموعة تطعن من الخلف) لازم تنتبهين لها وتحتاطين منها.. أصدقاء تحبينهم يضحكون جدامك (صوت

---

(١) المرجع السابق، ص١٥.

(٢) إن أهم صعوبة ستواجهها أم علي (الزوجة، وعضو مجلس الامة) هي زوجها الذي يلقي عليها بالنصائح، إن أبو علي الزوج، بمثابة عقدة تلك المسرحية، وقد سبق أن أشرنا إلى تشابك العلاقة بينهما في الجزء الخاص بالمرأة، كما أن الكاتب محمد الرشود عمد على طرح المشهد الثالث، بشكل كوميدي كاريكاتوري، يعتمد على المبالغة، من جهة، وتفسير وترجمة كل جملة موسيقيا وحركيا من جهة أخرى، قاصدا طرح حالة من التناقض بين أقوال، وأفعال أبو علي فيما بعد، ويبرهن على تفسيرنا لحالات الغيرة والإحباط والتحجيم التي يعيشها أبو علي منذ سطع نجم أم علي وهبطت أسهم أبو علي، فلجأ لحقوقه الزوجية.. وتلك حيلة العاجز.

ضحكات).. .. بس إنتي قوية وبتواصلين طريجك، وبيهاجمونك

بس إنتي راح تكملين، وبتحسين بالتعب و(تلهث) والإرهاق (تشعر بالإرهاق والتعب)، بس بالنهاية بتوصلين للي تبينه وتنجحين)[1].

وواضح أن الرشود قد رسم هذا المشهد وأتخمه بالمحاكاة الساخرة، فرغم جدية مضمون ما يطرحه الزوج، أبو علي، إلا أنه يوحي، بسخرية مبطنة، يوشي بها كاريكاتورية تجسيد وصف ما يقال، وعليه فإن مقولة أبو علي رغم معقوليتها تفرغ تماما من محتواها، وكأنه لا شعوريا، وداخليا يحكي عن نفسه.

ولعل اساليب المناورات الانتخابية (الشرعية وغير الشرعية) واحدة حتى لو تغيرت الأزمان وأساليب المسميات والمبررات ففي مسرحية (ممثل الشعب) والتي أعدها سعد الفرج، وعبدالأمير التركي حول الإنتخابات، عن مسرحية برنسلاف نوستش تتعرض أيضا لقضية سياسية، تتمثل في طريقة الوصول إلى عضوية المجلس، حتى وإن كان المرشح يفتقد إلى الكفاءة السياسية، وهو ما يحذر منه أبو علي زوجته في الحوار السابق.

ولقد تطورت وسائل الدعاية الإنتخابية في العصور الحديثة، ففي العالم الغربي، لجأت إلى تلحين الشعارات السياسية على موسيقى الجاز الصاخبة، وفرق الكورس الإنشادية للإستعانة بها في الإنتخابات وتنظيم مواكب سياسية فخمة ضخمة على أوسع نطاق[2].

وحين تتطرق المسرحية إلى موضوع النشاط الدعائي الذي يسبق إنتخابات مجلس الإمة، فإن الرشود يقدم لوحة كاريكاتورية (إذ يدخل ثلاث رجال وإمرأة

---

(١) مسرحية انتخبوا آم علي، مرجع سابق، ص١٦.

(٢) إريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة: الدار المصرية، ١٩٦٥) ص٣٩٠.

وتبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح[1].

جمال: الجماعة من أشهر المفاتيح في المنطقة، وعندهم.. شسمونه.. القدرة على فتح كل الأبواب المصكوكة[2].

ويقدمهم جمال، والذي تولى تجنيدهم للمساعدة في كسب أصوات الناخبين وهم: (أم احمد خطابة المنطقة، هذي الخير والبركة كل ريابيل المنطقة إهي اللي مزوجتهم)[3].

لقد قررت أم أحمد الخاطبة، أن توقف كل أعمالها ومشاريعها، وتتفرغ تماما للحملة الإنتخابية، ولمساعدة المرشحة أم علي، ثم قدم جمال المفتاح الثاني في الحملة الإنتخابية، كذلك الثالث والرابع.

جمال: وهذا يا ـ على المشهور في عليكو.. بيده قطعة ستة كلها، يعرفها شارع شارع.. سكه سكه ويمون على كل الناس في القطعة.. وهذا. حميدان.. عنده إمية وخمسين صوت مظمومين وبيعطيك إياهم.. وهذا صالح بوستة.. مشهور بلعب الكوت بوستة.. ويعرف كل الدواوين في المنطقة وكل (الكستمرز) اللي فيها[4].

وتتفق أم علي مع صالح بوستة، على تنظيم زيارات للدواوين، كي تتعرف

---

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٢١.

(٢) المرجع السابق، ص٢١.

(٣) المرجع السابق، ص٢١.

(٤) المرجع السابق، ص٢٢.

عليهم وينطلق جمال إلى المطبعة لأجل طبع البوسترات والإعلانات وأول الإعتراضات تأتي من أبو حمد شقيق زوجها، والذي يعترض على دخول زوجة آخيه، المعركة الإنتخابية.

أبو حمد: (بعصبية) إنتي شحقه بتدشين الإنتخابات.. بالله قولي لي شقاصرك.. موقاصرك شيء، مره الله رازقك تبيعين وتشترين،، وتطلعين فلوس شالله حادك تبهذلين نفسك.. وتدشين مجال مو مجالك.. إنشاء الله بتقولين لي أنا بخدم الوطن.. وقلبي على المواطنين وباجي الكلام الفاضي اللي ينقال بالصحف [1].

والواضح إن اعتراض أبو حمد ينصب في البداية على نواحي الربح المادي فيصب اعتراضه على زوجة أخيه، التي لم ينقصها شيء، فهي تبيع وتشتري وتربح وتحصل على الفلوس، وكأن المسألة كسب مادي، وهو يعترف بذلك.

أبوحمد: بس اللي حاصل شي ثاني..اللي حاصل أنهم يدشون (المجلس يبون مصالح وامتيازات لهم، بس يغلفونها بها الشعارات.. يقصون على الناس فيها[2].

ويكمل علي لجل ام علي، وجهه نظر عمه

علي: إيه عدل.. أغلب المرشحين داشين عشان المناقصات والمشاريع والا شحقه يصرفون آلاف الدنانير على حملاتهم الإنتخابية.. [3].

والواقع أن أبو حمد بقوله، إنما يدين نفسه أولا، لأنه آحد الذين دأبوا على

---

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص٢٤.

(٣) المرجع السابع، ص ٢٤

ترشيح أنفسهم في الإنتخابات.

والواقع إن مسرحية الرشود تكشف عن الأسلوب الفج الذي دخلت به أمثال تلك النماذج، إلى مجلس الإمة، فقد دأبت على رفع شعارات الدعوة إلى التصحيح، وتلبية مصالح الجموع، فكل ذلك لم يصدر عن وعي سياسي حقيقي، ودوافع وطنية تضع خدمة الوطن في المنزلة الأولى، وإنما صدر عن أبواق وشعارات جوفاء، تخفي وراءها المصلحة الفردية،.. وتلك نماذج يتطلب كشفها، من خلال وعي المواطنين بالدرجة الأولى.

من ناحية أخرى، يطرح أبوحمد رأيا في المرأة وقدرتها على ممارسة الحياة البرلمانية،، وهو رأي يعترض عليه بشدة أبو علي شقيقه وزوج المرشحة أم علي والذي سيتضح عكسه تماما في نهاية المسرحية، إذ يتشبث أبو علي برأي شقيقه أبوحمد في ضرورة، رعاية الزوجة لبيتها وأولادها.

أبو حمد: ... خلك في بيتك مع ريلك وعيالك آحسن لك.

أبو علي: وانت شاللي حارك.. شكو انت فيها.. لا يكون انت وهي عليها[1].

ويبدو أن الزوج أبو علي، قد أخطأ في تقدير الموقف، اذ يصعد هجومه على الزوجة أم علي، بعد نجاحها في مجلس الأمة، ويصف انشغالها في المجلس بأنه مهزلة.

أبو علي: الظاهر المنصب والكرسي نساك نفسك وبيتك وعيالك... أنا آبي حل حق مشكلتنا.. إنتي قاعدة تحلين مشاكل الناس، حلي مشكلتك أول.. أنا بانتظار قرارك. ما أن تعودي إلى بيتك أو.. فاعذريني[2]

(١) انتخبوا أم علي، مرجع سابق ص٢٤.

(٢) المرجع السابق، ص٦٠، ٦١.

مما سبق، يمكن أن نتبين، أن المسرحية، لم تفترض الفشل بالنسبة للمرأة في عملها النيابي[1]، وإن أشارت بأن أي فشل للمرأة، سيكون بسبب زوجها الغيور، فالعيب في زوجها، على مستوى النص المسرحي، الذي أكد نجاح أم علي في مناقشتها للقضايا، والتزامها بحضور جلسات المجلس، واجتماعات اللجان، فقط عليها أن توقف بين الالتزامين، العمل العام، والحياة الزوجية.

والمزايدات الإنتخابية، والإدعاءات، ورفع الشعارات، والإغراءات المادية، والوعود، كل ذلك وارد في الحملات الإنتخابية، والتي تتباين طرائقها، وفق الظروف الحضارية، وما يسود المجتمع من عادات وتقاليد تخص مجتمعا بعينه، في فترة حضارية بعينها.

إن علي، بن أم علي آخذ على عاتقه، عمل الدعاية الإنتخابية لعمه أبو حمد، وكأنه يعرض سلعة، يود تسويقها.

علي: زورونا تجدوا ما يسركم، عيش ولحم عربي ذبح إسلامي، خدمة ٢٤ ساعة، متخصصون في تخليص وتعقيب المعاملات، مع توصيل معاملاتكم للمنازل..

هدفنا خدمة الشعب، وشعارنا ما يخدم بخيل [2].

في حين أن الزوج أبو علي، يقدم بنفسه، ويقود الحملة الإنتخابية لزوجته المرشحة، أم علي، لكن بأسلوب مغاير تماما، أبرز ما فيه صدق القول.

أبو علي: وأقدم لكم أختكم أم علي إنسانة شعبية بسيطة عفوية، فيها

---

(١) عبدالرحمن النجار، النائبة أم علي، جريدة الانباء، العدد، ٦٣٢٤، بتاريخ ١٤/ ١٢/ ١٩٩٣.

(٢) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٣٥.

أصالة هذه الأرض، وصلابتها ورغم أنها بسيطة وشعبية إلا أنها

طورت روحها ـ دسرت الدستور وحفظت اللائحة الداخلية[1].

وتبدأ المزايدات، بين المرشحين، ويطرح الرشود في مسرحيته ثلاثة نماذج تتباين أفكارهم، وطرائق جذب الناخبين إلى صفهم.

وتطرح المسرحية، بعض القضايا التي تهم الجماهير، مثل المشكلة الصحية مثلا.

أم علي: المشكلة في قلة المستشفيات، ونوعية الدكاترة المفروض أن عدد المستشفيات يزيد، وهذي موبس مسئولية الحكومة.. هذي مسئولية التجار والبنوك والشركات اللي المفروض تساهم مع الحكومة..

أما أبو فواز: فيزايد على أم علي، في طرح المشكلة الصحية.

أبو فواز: المفروض يصير في كل منطقة مستشفى وفي كل قطعة مستوصف[2].

وتبلغ المزايدة أقصاها لدى المرشح أبوحمد، والذي يكاد أن يطرح المستحيل، والواقع أنه كلما اقترب الإقتراح من الواقع أو الممكن، كان تنفيذه ممكنا، وطرحه أكثر مصداقية، والعكس كلما كان الإقتراح، مستحيلا، كلما بعد عن المصداقية، واستحال تحقيقه في نفس الوقت.. لكنها المزايدات الإنتخابية، ولعبة بيع الوهم

(١) المرجع السابق، ص٣٥.

(٢) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص٣٦

للجماهير، المهم ان ينجح المرشح.

أبوحمد: وشحقة مستوصف ليش المواطن يتبهدل بالمستوصفات ويقعد يصف دور.. المفروض أنه الحكومة تعين طبيب حق كل بيت، أنا شعاري طبيب لكل بيت(١).

وعند الحديث عن قضية الرواتب والأسعار، تبدو أم علي في طرحها، الأقرب إلى الموضوعية، في حين تحتدم بين أبو فواز، وأبو حمد، لتفضح جهلهم للعلاقة بين الذات والموضوع.

أم علي: كل ما تزيد الرواتب التجار يرفعون الأسعار والزيادة تروح في جيوبهم.. أنا برأي أن الحكومة لازم تضغط على التجار، وتنزل لأسعار.

أبو فواز: الرواتب لازم تزيد مية في المية.

أبو حمد: أنا ضد أنه المواطن يأخذ راتب، المفروض الحكومة تحط في حساب كل كويتي خمس ملايين، ويصرف منها على نفسه.. ليش المواطن يضطر يشتغل(٢).

والواقع فإن القضايا التي تناولتها المزايدات الإنتخابية، كانت أقرب إلى الشعارات ـ الغير قابلة للتنفيذ، في أي مجتمع من المجتمعات.. هذا إلى جانب أنها طرحت سرداً، إذا اكتفى الكاتب بمجرد قولها.. سرداً، كشعار، ستنساه الجماهير.. قبل أن ينساه المرشحون.

---

(١) المرجع السابق، ص٣٦.

(٢) المرجع السابق، ٣٦، ٣٧.

إن طرح القضية ـ أي قضية إجتماعية ـ بأسلوب يعتمد على الفعل، يتيح فرصة لتجسيد الحدث أمام المشاهد، فترسخ المقولة في عقل ومشاعر المتلقى، كما سبق وأن طرحت قضايا في قالب الفعل، لها أهميتها وجديتها كالخدم، والإسكان، والزواج، والواساطة، والدخل المحدود، وحب المظاهر، والكرة والوحدة الوطنية، ودور المرأة في المجتمع، وحق المرأة في الترشيح والإنتخاب.

أما القضايا التي وردت أثناء المزايدات الإنتخابية، فقد طرحت في قالب السرد، والتحريض ـ كلمة مباشرة ـ مثل القضايا الصحية وما يتعلق بها، وقضايا بعض المنحرفين، والمختلسين والبنوك واستثماراتها ..الخ، مما حتم طرحها في قالب سردي، شعاري، يطرح كثيرا من التحريض السياسي، وقليلا من الفن، الأمر الذي يحتم أن تبقى تلك القضايا السردية، رهينة ظرفها الزماني والمكاني، اذ تصنف في إطار المنشور السياسي، التحريض.

إن مسرح محمد الرشود، يهتم بالآساس بعرض ومناقشة القضايا الإجتماعية، التي تؤرق مجتمعه، في قالب كوميدي (الكوميديا الإجتماعية الأنتقادية) والذي يقوم في الغالب على عرض قضية إجتماعية يسير بها المؤلف إلى قمة التأزم ـ (الزواج ـ الشباب ـ الأسرة ـ الخدم ـ الإسكان ـ الكرة ـ المرأة) ـ حتى ينتهي من خلال المناقشة إلى ضرورة أتخاذ موقف يشارك الجمهور في التفكير فيه، إلى جانب التغير الإجتماعي نحو الأفضل.

الخاتمة

رغم ان محمد الرشود ، قد كتب في معظم الانواع المسرحية ، وحتى التجريبية منها ـ وشارك في بعض المهرجانات المسرحية المحلية والخليجية ، وحصل على عدد من الجوائز ـ الا انه وضع نصب عينيه قضايا .. وواقع المجتمع في الكويت، موظفا العنصر الكوميدي بكل اشكاله لمناقشة تلك القضايا ، وذلك الواقع .

ولم يكتف محمد الرشود بطرح ومناقشة القضايا الاجتماعية والحياتية في مسرحه ، بل تجاوز ذلك الى القضايا الانسانية العامة ـ في اعمال المهرجانات ـ بل ونزل الى معترك الحياة اليومية ، ليلتقط قضايا الطبقة الدنيا والمتوسطة ، في المجتمع (قضايا الانسان العادي ، او البطل الصغير) ـ وان بدت بعض شخوصه متمرده على الواقع احيانا .

وتجدر الاشارة في هذا المقام ، الى ان الدراسة لم تتعرض لكل مكونات مسرح محمد الرشود ـ كفن مركب ـ شكلا ومضمونا (مع ادراك عدم الفصل بينهما) ، بل اختارت جانبين فقط ، هما : القضايا الاجتماعية بأنواعها (الذاتية والموضوعية) ، وقضايا الكوميديا وتوظيفها على اختلاف انماطها واشكالها ، ومدى توفيق الكاتب في التعبير عن همومه ، وهموم مجتمعه وقضايا الاسره الصغيره ، بشكل يثير الضحك ويدعو للتأمل، اما باقي مكونات وجوانب مسرح الرشود ، من حيث البناء والشكل والشخوص والنماذج ، وتوظيف الفرجة الشعبية والمثل الشعبي ، والرمز ، والجوانب الملحمية والتسجيلية والتعبيرية ، واللغة ، وثيمات الحلم ، والبراءه والاغتراب ونسبية الحقيقة . والحب ، والموت ، والتشيؤ .. فتلك جوانب اعد بدراستها مستقبلا ان شاء الله .

لقد طرح الرشود في كوميدياته الاجتماعية الانتقادية ـ من خلال نموذج الاسرة النواتية ، أوالاسرة الصغيرة ـ العديد من القضايا والمشاكل الاجتماعية ، ـ

والتي لا يكاد يخلو منها مجتمع - نذكر منها اثر الثروة على اخلاق وسلوكيات البعض ، وقضية الزواج ومشاكل الشباب في مجتمع يرفض العزوبي ، والزواج من الاجنبيات والطلاق والعنوسة ، وتعدد الزوجات مسرحية (يا معيريس) ونسبية النظر للقانون ، ومفهوم العدالة ، والاغتراب الاجتماعي(في مسرحية رجل مع وقف التنفيذ). وخيانة الاصدقاء والاغتراب الاقتصادي والاجتماعي ، وصراع الخير والشر ، والبراءة ، والانطوائية والميكيافلية في مسرحية (مصارعة حرة) وازمة الاسكان والاسكان الحكومي ، ومقاول الباطن، وتدخل الحماه ، في مسرحية (أرض وقرض). ومشاكل الكرة ، والنوادي والحكم واللاعبين والشهره ، والاعلام الرياضي ، والجمهور ، والاداريين (في مسرحية الكرة مدورة) . ومشاكل الميراث والانتهازية ،وخيانة الاصدقاء ومفهوم الامتلاك ، والحياه والميلاد والموت ، والاغتراب وصراع الرجل والمرأة في مسرحية (اذا طاح الجمل) . ومشاكل الخدم ومكاتب الخدم ودور الاجهزة الامنية ، والواساطة ، وتربية الابناء (في مسرحية لولاكي). والوحدة الوطنية والتعاون والانتماء والامل في مسرحية (ازمة وتعدي) . ودور الام في تربية الابناء ، ومشاكل الاسرة بشكل عام في مسرحية (لولاكي 2). وعلاقة الرجل بالمرأة ، وحق المرأة في التصويت ، وقضايا الديمقراطية والجنسية - والاسكان والصحة والتعليم (في مسرحية انتخبوا ام علي)، هذا الى جانب تيمات : الحب - الموت - الطمع - الحقيقة - البخل - الخيانة - الاغتراب.

ان الرشود ، ومن خلال دراستنا - قد طرح قضايا ومشاكل مجتمعه على مستوى مباشر ، ومستوى غير مباشر ، ففي ارض وقرض مثلا اشار بشكل غير مباشر الى قضية حرية الاختيار ، وفي مسرحية الكرة مدورة ، ادان بشكل غير مباشر قضية الهاء الجماهير بالكرة ومشاكلها، وانصرافها عن همومها ومقدرتها على الانتاج والمشاركة في بناء مجتمع الرفاهية . وفي مسرحية اذا طاح الجمل ناقش

قضية الانانية ، على اكثر من مستوى - قبل المرض ، وبعده ، وبالنسبة لجميع شخوص المسرحية . اما في مسرحيته الاخيرة انتخبوا ام علي ، فقد اشار وبشكل مباشر الى علاقة الرجل بالمرأة ، وبشكل غير مباشر ، اشار الى الصراع الساكن والدائب والدائم بينهما . وتجدر بالاشارة الى ان معظم القضايا التي طرحها وناقشها الرشود في مسرحه ، انما طرحت عن طريق الفعل ، اي تجسيد القضية او المشكلة في حدث مسرحي ، يتناولها من جميع جوانبها واعتقد ان هذا احد اسرار النجاح الفني والجماهيري لاعمال الرشود القائمة على الفعل .

وقد وجدنا من خلال الدراسة التحليلية ، ان القضايا والموضوعات والثيمات التي يطرحها الرشود في مسرحه، انما تشترك في اكثر من شكل واتجاه مسرحي ، في المسرحية الواحدة احيانا ، اذ تبرز في المسرحية الاجتماعية مثلا، جوانب تعبيرية وكوميدية ، وهزلية وملحمية ، وكوميديا سوداء وميلودراما ، على اعتبار الرغبة في توصيل القضية للقارىء او المشاهد ، باي وسيلة ، وفي اي شكل من الاشكال ، متجاوزا عن تحديد النوع المسرحي .

في مسرح الرشود ، ومن خلال منهجنا في التناول ، لاحظنا تردد اصداء اعمال مسرحية شبيهة ، تناقش تقريبا نفس القضايا ، فمر عليها الرشود مرورا سريعا ، طارحا اياها عن طريق القول ، اما ما يحسب له ، في نفس الوقت ، تبنيه لقضايا لم تطرح من قبل، اذ افرد لها مسرحيات كاملة (رجل مع وقف التنفيذ ، ارض وقرض ، مصارعة حرة ، الكرة مدورة ، ازمة وتعدي ، لولاكي ، ولولاكي 2 ، انتخبوا ام علي) ونوقشت تلك القضايا عن طريق الفعل مما اكسبها حيوية ودرامية تابعها الجمهور.

ولا يقدم الكاتب حلولا للقضايا المطروحه ، انما يعمل ان يفكر الجمهو في ايجاد الحلول (يا معيريس - رجل مع وقف التنفيذ - مصارعه حره - انتخبوا ام علي)

وفي تلك الاعمال ، الى جانب ـ اذا طاح الجمل ـ ينتقل الكاتب دائما من الذاتي الى الموضوعي ، اي من القضية الذاتية للبطل الى القضية الموضوعية ،العامة .

والواقع ، انني تابعت استقبال الجمهور لعدد من العروض المسرحية ـ الدراسة مقتصرة على دراسة النص المسرحي ـ للكاتب محمد الرشود ، ولغيره من الكتاب ، فادركت ـ انطباعا ـ ان هذا الجمهور ربما يفضل ان يبحث عن الراحة في الضحك ، ولا يفكر في نوع الراحة التي سيحصل عليها ، ويفضل ان يتجنب ما يثير المتاعب العقلية .. والشكوك . والتساؤل ، ناظرا الى (الفن) بوجه عام بإعتباره عنصرا طفيليا يبرز في الامسيات ليقدم مالديه ـ وما ينبغي ان يكون لديه ـ من مسليات ومرفهات، . لكن على الفنان الحق الا يستسلم لهذه الفكره ، وفي نفس الوقت عليه ان يستفيد منها ، وقد استفاد منها محمد الرشود ، فليس من شك في ان الكوميديا هي اقدر انواع التأليف المسرحي ، قدرة على الاستفادة منها .

فلقد جمع الرشود ، بين كوميديا المثقفين ، على حد تعبير الدكتور علي الراعي ـ في اعماله (رجل مع وقف التنفيذ ـ مصارعه حره ـ اذا طاح الجمل) ، وكوميديا الشعب ، في إعماله الجماهيرية مثل (ارض وقرض، الكرة مدورة، لولاكي، ازمة وتعدي، لولاكي ٢، وانتخبوا ام علي) فكان في مسرحه متسع لجميع الاذواق والثقافات على اختلاف درجاتها، ومن هنا ـ حسب اعتقادي ـ شكل الرشود (ظاهرة) في مسيرة المسرح في الكويت.

فالرشود الى جانب معرفته بممثليه ، اعتقد انه يعرف جمهوره تمام المعرفة، ويعرف ان جمهوره، لا يستجيب في معظم الاحوال، لاداء الممثل، ـ ربما ـ لحداثة عهده بالمسرح، بقدر ما يستجيب للشخصية الدرامية والموقف الدرامي والقضية التي تبعث على الاستجابة والمتابعة.

ومسرح محمد الرشود، مسرح مرتبط ـ بالاساس ـ بجمهوره، وقضايا المجتمع

التي تعني ذلك الجمهور، وهو يعطي جمهوره احساسا بالواقع من ناحية، واحساسا بالتسامي على الواقع من ناحية اخرى، ولعل هذا احد الاسباب التي ادت الى نجاحه الجماهيري ـ كظاهرة ـ ككاتب للكوميديا الاجتماعية الانتقادية، حيث يلجأ الى التصريح احيانا، والتلميح ببواطن الداء احيانا اخرى، تاركا للجمهور في معظم الحالات فرصة المشاركة في البحث عن الحلول.

ان الجمهور، انما يضحك في الكوميديا على الاخطاء والنقائص والعيوب، التي يمكن علاجها في المجتمع وفي العلاقات البشرية، والتي يمكن التغلب عليها، فالكوميديا في هجومها على الظاهر، انما تعري الباطن وتكشف ما يمكن خلقه، وما يؤدي اليه.

لقد استطاع الرشود، ككاتب للكوميديا الاجتماعية الانتقادية، ان يعيد صياغة وتراكيب العلاقات الاجتماعية القائمة، وابراز الاخطاء والعيوب والنقائص بتكبيرها والمبالغة في تصويرها. فالوعي «الديمقراطي» وجو الحرية .. عاملان ساعدا على اتاحة الفرصة، لكاتب الكوميديا الانتقادية كي يطرح، ويوبخ، ويناقش، شخوصه، وقضايا مجتمعه.

والواقع ومن خلال الدراسة التحليلية، اتضح ان الكوميديا التي طرحها محمد الرشود في مسرحه، ليست فنا واحدا، بل عدة فنون، وانها لارتباطها بمشكلات البيئة المحلية وصدورها عن واقع الحياة المعاصرة، اختلفت اساليبها، وتعددت اشكالها، تبعا للتطور الحضاري، والتغير الاجتماعي الذي اصاب الاسرة الصغيرة، فلقد اعتمد الرشود على كل انواع واشكال الكوميديا، الى جانب المهزلة والميلودراما، والفودفيل احيانا.

واذا كان قد وقع في ظن البعض ان فن الكوميديا ايسر منالا، فان من واجبنا ان نقرر ـ على العكس من ذلك ـ انه ربما كان هذا الفن من اعسر الفنون الادبية

قاطبة، حيث تتطلب الكوميديا براعة في بناء الحبكة وخلق الشخصيات والانماط والمواقف والمفارقات، فالضحك ـ وان كان عبثا في ظاهره ـ صناعته جد كأصعب ما يكون الجد، كما ان التأليف الهزلي ـ وان بدا في اعين الناس نوعا من اللهو واللعب ـ صناعته فن من اشق الفنون التي تحتاج الى الجهد والمعاناة، والبساطة والطبيعية في آن واحد.

استخدم محمد الرشود في مسرحه، كوميديا التلاعب بالالفاظ (الفكاهة اللفظية) ليحدث المفارقة التي تضحك الجماهير، فنحن نحصل على اثر مضحك عندما نحاول ان نفهم تعبيرا ما، بمعناه الحقيقي، في حين انه استعمل بمعناه المجازي، ومنذ ان يتركز انتباهنا على مادية مجاز ما، فان الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية.

ان ابرز ما تتسم به الفكاهة الشعبية هو اعتمادها على الالفاظ والتلاعب بها، والتورية، اكثر من اعتمادها على العنصر الذهني او العقلي .. وما الفكاهة والمرح والهزل والدعابة والنكتة والملحة والنادرة .. الخ، الا ظواهر انسانية من فصيلة واحدة، اخترعها كاتب الكوميديا ليواجه بها حالات الحزن والالم والعبوس والهم والقلق.

لقد وجد محمد الرشود وسيلة فضلى لاستعراض روحه المرحة، اذ قدم مشاهد قائمة على الفكاهة ـ وفي مسرحية لولاكي ٢ بالذات ـ وتبيح فرصة مرحة لالقاء النكتة تلو النكتة، وهذه اللماحية تعمل باستمرار على نقد سلبيات السلوك الاجتماعي في مسرحه، ويكاد ان يكون الضحك عقوبة اجتماعية مخففة لمن يأخذون انفسهم بالاحكام الحرفية، ويطبقون القواعد في صرامة بالغة، توحي للذهن انهم ليسوا اكثر من الات تعمل بلا حس ولا تفكير ـ في بعض نماذجه السلبية، وفي هذه الحالة يكون الضحك تصحيحا للاحكام المبالغ فيها في دقتها وحرفيتها، لانها صفة آلية، لا تليق بالمنطق الانساني وتصرفه السليم.

ان الرشود .. رغم ميله احيانا الى بعض ملامح (الفودفيل) في بعض المسرحيات - لولاكي ٢ - الا انه لم يمتنع عن تقديم لوحات اجتماعية جديدة لعادات وتقاليد بعض الفئات الاجتماعية، مثل البرجوازية الوسطى والصغيرة، ممثلة في (الام في مسرحية لولاكي)، (والبنشرجي في مسرحية لولاكي ٢)، (وام علي في مسرحية انتخبوا ام علي)، حيث حب المال والحرص على جمعه .. (وكالخال في مسرحية رجل مع وقف التنفيذ)، (والعم في مسرحية مصارعة حرة)، حيث الرغبة الملحة في اقتناء المال، مما حكم على تلك الفئات بالعيش حياة تقليدية ونمطية، خالية من كل ابتكار وحيوية، الا ان اهم ما يميز - الكرة مدورة - لولاكي - لولاكي ٢، انتخبوا ام علي، ان الضحك لا يفارقه ولا يفارقنا .. وفي نفس الوقت تظل القضايا الاجتماعية، النماذج السلبية ماثلة للعيان.

ومن وسائل الضحك في مسرح الرشود استخدامه لاسلوب القلب (اي قلب الموقف) حيث تنعكس الادوار، كالمتهم الذي يلقى درسا في الاخلاق .. والخادم الذي يأمر سيده، والتلميذ الذي يعلم استاذه، والطفل الذي يلقي على والديه درسا في التربية.

كذلك يتولد الضحك، عندما تمتد فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى الى ضده .. كذلك نجد الضحك في عمليات قلب لغوية، اي اننا نحصل على مشاهد كوميدية تثير الضحك حين ينقلب الوضع وتتبدل الادوار، فنضحك ربما للتوبيخ، وربما لنفكر ونتأمل لنتجاوز السلبيات.

لقد كان تركيز الكوميديا في مسرح محمد الرشود، دائما على اخطاء الانسان التي يمكن اصلاحها، وتلك العيوب والنقائص في النفس البشرية، وفي المجتمع، والتي يمكن للبشر ان يعالجوها، ويتخطوها.

والواقع، فقد كشفت الدراسة على ان هناك عنصرا كاريكاتوريا في كوميديات

محمد الرشود، وهذا العنصر يستخدمه الرشود لتأكيد شذوذ بعض شخصياته، من منطلق ادراكه بان لكل انسان مهما كان طبيعيا، مناطق ضعفه، مهما تكن تافهة.

ان عنصر المبالغة موجود في كل اللمسات الكاريكاتورية التي يضيفها الرشود، سواء الى الشخصيات او المواقف، وهو عنصر تبدو الجدية متوافرة في جوهره، رغم مظهره الساخر، والمثير للضحكات لان هدف الرشود من استغلاله لا يكمن في الترفيه والتسلية والاضحاك، ولكنه يتركز في الايحاء بلمسات من عنده تضاف الى معرفتنا بالموقف والشخصية.

ولا يوجد خير من اسلوب الكاريكاتير للتعبير عن الاوضاع الاجتماعية المقلوبة.

والواقع فان الكتاب الذين يهدفون الى اضحاك الجمهور فقط، هم الذين يربطون الكاريكاتير بالسلوك الظاهري فوق منصة المسرح فقط. اما الكتاب الذين يهتمون بالفاعلية الدرامية للكاريكاتير، فانهم يحرصون على استغلاله في تطوير الشخصية من الداخل، وهذا ما حرص عليه كاتب الكوميديا محمد الرشود، في معظم شخوصه.

ان كل انحراف للحياة في اتجاه الالية، لابد من ان يولد الضحك سواء اتخذ هذا الانحراف صورة سلوك آلي رتيب او فعل متكرر، او عبارة معادة يرددها اللسان. ولان المسرح فن ديمقراطي، بل شديد الديمقراطية، اذ يعد بمثابة تنويعة ـ جمالية ـ او معادل موضوعي للبرلمان الحقيقي في واقع الحياة المعيشة، فقد قال الرشود الكثير .. وناقش العديد من القضايا، وقد ساهم العنصر الكوميدي، مساهمة بارزة بالكلمة والموقف واللفظ والتكرار والحركة الكاريكاتورية، في احداث تأثير وتقويم مشكلات كانت بعيدة عن اذهان الكثيرين، لطرحها ومناقشتها والتفكير في ايجاد حلول لها. وقد استغل محمد الرشود كل اساليب الكوميديا وطرحها بشكل ساخر كي

يضحك المشاهد على أنماط وشخصيات - ومواقف - ربما كان يكن لها احتراما من قبل، في الواقع الحياتي.

إن الملهاة، قد تحتوي على عنصر الهزل، كما أن الملهاة قد تكمن في المهزلة، وقد إستطاع أكبر أدباء هذا النوع - ارستو فان - أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق، .. لكن يبقى الغرض من المسرحية الهزلية متمثلا في إصلاح عيوب الناس بالضحك. ففي كثير من الكوميديات الهزلية. هدف اجتماعي خفي، فما يبدو على السطح مسرحيا، ليس إلا - بالفحص الدقيق - نوع من الفلسفة الخشنة، وربما مرارة خفية أحيانا.

وقد كتب الرشود في هذا النوع من الكوميديا الهزلية، إدراكا بأن المسرح الهزلي إنما يجدد نشاطنا، ويقوي روحنا المعنوية، ويعيد إلينا ثقتنا بأنفسنا، لأنه يعرض على أنظارنا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة، تجعلنا نتصور في كل لحظة أننا أسمى من غيرنا بكثير.

ومثل هذا التصور حتى ولو كان موقوتا وقائما على مجموعة من التأثيرات الفنية المصطنعة، هو مع ذلك شعور طيب، أو تصور نافع، إنه يحتاج إلى مقدره عظيمة على إثارة الضحك وإرسال النكات والدعابة، وعرض المفارقات، وحبك الموضوع، ورسم الشخصيات وبناء الموقف، .. وهذا لعمري فن له مميزاته.

إن ضحك المهزلة، بمثابة الثأر السلمي العادل لجماعة الضعفاء، مما يجعله أدعى لأن يقترن بالوظيفة الإجتماعية النافعة، لا بإعتباره آداة محافظة تضمن بقاء التقاليد، واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب، وإنما باعتباره أيضا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغير الإجتماعي.

فلكل مهنة خاصة، سماتها، إذ تعطي للذين يحبسون أنفسهم داخلها بعض

العادات الفكرية وبعض الخصوصيات في الشخصية، تجعلهم يتشابهون فيما بينهم، وتتكون مجتمعات صغيرة هكذا داخل المجتمع الكبير، مثل (مراقب المقابر - المعلق الرياضي - سائق الاسعاف - البنشرجي - الطبيب - الحماة - المدرس - الخاطبة - البائع - الخادم) ولأن للضحك وظيفته المتمثلة في قمع الميول الحادة الإنفصالية، فإن دوره يقوم على تصحيح الجمود، وقلبه إلي ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع حتى تستدير الزوايا.

إن من شأن التربية الأخلاقية، والتنشئة الإجتماعية أن تعملا على نهي الفرد عن الضحك على العيوب الجسمية أو العاهات الموروثة، ونتفق مع الارديس نيكول في رفضه الحاد لأي ضحك ينشأ عن المظاهر المادية الجسمانية، إذ يقول : ليس بخفي أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات المسرحية وحدها، هو أحط ألوان الضحك الممكنة، فالممثل الهزلي بصالات الطرب والمهرج في السيرك، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة، وطريقة الحط من المقام تتيح الفرصة للعاهات البدنية ذات النمط المضحك.

على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك، لم يلجأ إليه محمد الرشود في مسرحه الا في ندرة شديدة (رامش العين، والمرأة القبيحة، في مسرحية يا معيريس، والجدة الضخمة في مسرحية لولاكي ٢)، ليس فقط بسبب ما فيه من سذاجة ، بل بدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية.

والواقع .. أننا لا نضحك على مجرد التشوهات البدنية، بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التي نراها نتيجة لأعمالهم العقلية، أو نتيجة لعاداتهم البلهاء.

إذ عدم الملاءمة الطبيعية، هي أيضا مصدر خصب للضحك الخشن، بمقدار كبير، فالضحك أو الإبتسامة، تنشأ من منظر الحماة الضخمة، ومع ذلك فهي لا

تكف عن التدخل في حياة إبنتها، مما يغضب زوجها وأولاده، .. ولعل ضحك الأبناء، وضحك الجمهور على مثل تلك التدخلات التي تقوم بها الحماة، كنوع من التوبيخ، أو العقاب الإجتماعي.

ولا شك أن الكوميديا النابعة من الموقف والتي تعتمد أساسا على المفارقة، تعد من أرقى ألوان الكوميديا .. وقد إحتلت مساحة كبيرة، في مسرح الرشود، سواء أكانت مفارقة لفظية، أو فعلية.

والمفارقة الكوميدية التي وظفها الرشود في مسرحه، وسيلة لممارسة طبيعة التهكم والسخرية، وتحقيق نزعة الإستعلاء، فالمفارقة الساخرة، إنما تعمل على تعرية النفس الإنسانية، إما بقصد التهكم والسخرية والتوبيخ، أو بغية النقد والتوجيه والتحذير.

إن التغيير الذي يتأتى من الموقف، يتقبله المتلقي كوسيلة للترفيه والإضحاك ـ هذا في الظاهر ـ أما جوهر العمل وغايته، فهو التغيير الذي يجعل الإنسان المشاهد، لا يقبل أن يكون صورة من الذي رآه، وسخر منه.

لقد دأبت الكوميديا ـ المبنية على المفارقة، في مسرح الرشود، على السخرية من المظاهر الإجتماعية والبشرية، مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة، بل إنها لطول إقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة، قد دفعت البعض إلى الإعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر، بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن، وهو إعتقاد غير صحيح، لأن السخرية من الظواهر، تتضمن سخرية من كل ما يؤدي إلى هذه الظواهر، أي بواطن الشخصية، وكل ما يكن في نفس الإنسان من تناقضات.

إن مسرح الرشود، قد حفل بعدد من المواقف المتناقضة، والتي من شأنها أن

نرى الشخصية في موقف متناقض مع موقفها الأول، أو متناقض مع الآخرين ومن خلال التناقض بين الموقفين، لا تتفجر الكوميديا فحسب، بل تتيح مسافة للتفكير لدى المتلقى .. للتفكير في الموقف والشخصية.

والواقع فإن الملهاة القاتمة (أو الكوميديا السوداء) في مسرح الرشود، انما تصور مفارقات الحياة، وتناقضاتها التي تحدث لأناس عاديين، ليسوا أبطالا بالمعنى التقليدي، كما أن موضوع المعالجة يبدو أحيانا واقعيا في شكل متجهم وكالح، وأحيانا أخرى، يكاد يقترب من عالم الخيال البحت ـ (رجل مع وقف التنفيذ ـ مصارعة حرة ـ إذا طاح الجمل) ـ كل ذلك في أسلوب ساخر متهكم، ومع أن هذا الأسلوب ملهوى الطابع، إلا أنه يثير الشجن بقتامته ومرارته، ومن هنا كان الضحك المتولد عن ذلك ـ ضحكا فاترا، يندر أن يتجاوز السطوح إلى الأعماق.

ليس من الضروري أن يتعمد الكاتب تناول مشكلات المجتمع ومعالجتها معالجة مباشرة، فإن فعل، فلا بأس من ذلك ـ وإن كان من سمة الفن الجيد، اللامباشرة ـ ولكن يكفيه أن يكون منتميا لمجتمعه، وعلى وعي بقضاياه ومشكلاته .. آماله وطموحه، والنموذج الكوميدي الجيد، هو بطبعه نموذج إجتماعي، وهو بطبعه يرتبط بالجماعة، وما يسود بينها من علاقات، ومثل هذا النموذج، تخيره الرشود بحسه الكوميدي الصادق، والمتفاعل مع واقعه، كي يؤدي دوره الإجتماعي.

وأخيرا .. وبعد محاولتنا، لتحليل مفاهيم الكوميديا في مسرح محمد الرشود، ادركنا أن الإنسان، أو المتلقي ينفجر أحيانا في ضحك مؤلم .. حيث يتحد حافزا السخرية والرثاء، في صورة للوضع الإنساني، نشعر بها في شكل كامل، لكنها ـ أحيانا ـ تشاؤمية (في أعماله التجريبية أو المهرجانية).

إننا نعلم أن ما هو مضحك بالنسبة لنا غالبا ما يكون بؤسا بالنسبة للآخرين، ويطلب الرشود منا أن نعيش في حالتين عقليتين أو أكثر في نفس الوقت، بشكل

موضوعي، وشكل شخصي في الوقت ذاته، وقد نجح في ذلك، إلى حد كبير.

وبعد .. تلك الدراسة التطبيقية، ومن خلال تحليل نماذج كثيرة في مسرح محمد الرشود .. أقول : إنه رسم في مسرحه، صورة لمجتمعة، صورة تثير الكثير من الضحك، ولكنه ضحك يدعو للتأمل والتفكير أحيانا .. ويدعو للبكاء .. أحيانا أخرى.

إنه مؤلف مسرحي ماهر .. ينفث جوا من الحكمة .. والعطف وصدق الشخصية، بما يصطنع الأصدقاء عند شباك التذاكر.

وإذا كانت الدراما تطرح سؤالا؟

ففي النهاية .. لعلي أكون قد حاولت ـ نقديا ـ وبشكل موضوعي، أن أجيب عن جزء من هذا السؤال النقدي أيضا : لماذا يشكل مسرح محمد الرشود ظاهره .. في مسيرة المسرح، في الكويت؟

تم بحمد الله وتوفيقه

د. احمد العشري

١٩٩٤

ملحق رقم ١
سيرة ذاتية موجزة
محمد الرشود

- ولد عام ١٩٥٠.
- قضى فترة طفولته في المملكة العربية السعودية والتحق بمدرسة النجاح الابتدائية بالمدينة المنورة الا انه حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة النجاح الابتدائية بالكويت.
- في المدرسة المتوسطة شارك كممثل في بعض الاعمال المسرحية التعليمية، كما شارك في اعداد وتمثيل بعض الاعمال المرتجلة.
- في عام ١٩٧٠ التحق بدار المعلمين بالكويت لمدة عامين وفي عام ١٩٧٧ حصل على اجازة دراسية من وزارة التربية والتحق بجامعة الكويت لدراسة الادب العربي وتخرج عام ١٩٨٠.
- بين عامي ١٩٧٢ ١٩٩٠ تنقل بين عدة وظائف في سلك التربية والتعليم تفرغ بعدها للتأليف المسرحي ولادارة شؤون مسرح الجزيرة.
- مثل في مسرحية (المخلب الكبير) عام ١٩٦٥ لمسرح الخليج العربي وفي تلك الاثناء بدأ اعداد بعض المسلسلات لاذاعة الكويت.
- في عام ١٩٨٢ عرضت له مسرحية (يا معيريس) وكانت خطوة شجعته كثيرا وكانت بدايته في الكتابة المسرحية.
- التحق بفرقة مسرح الخليج العربي وعندما تقدم لانتخابات مجلس الادارة لم يحالفه الحظ ولم يعمل لمدة عام ونصف ترك على اثرها الفرقة لينطلق ككاتب مسرحي مستقل.

● في عام ١٩٨٥، قدم مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) في مهرجان الشباب لدول مجلس التعاون الخليجي الذي اقيم في الكويت، وحصلت المسرحية على الجائزة الثانية ومن خلال هذه المسرحية عرفه الجمهور كمؤلف مسرحي وكانت بداية انطلاق مسرح الجزيرة.

● في عام ١٩٨٧ قدم مسرحية (مصارعة حرة)، في مهرجان الشباب الثاني الذي عقد في دولة الامارات العربية وقد حصدت المسرحية جائزة العرض المتكامل وجائزة احسن اخراج (حسين المسلم) وجائزة احسن تمثيل (طارق العلي).

● في عام ١٩٨٩ قدم مسرحية (اذا طاح الجمل) في المهرجان المسرحي الذي اقيم لمناسبة يوم المسرح العالمي وفازت المسرحية بعدة جوائز وهي: افضل نص (محمد الرشود) احسن تقنيات (نجف جمال) افضل ممثل (خليل اسماعيل) افضل ممثلة (حياة الفهد ـ عائشة ابراهيم) اضافة الى عدد من شهادات التقدير.

● تتابعت مسرحياته كمؤلف خلال فترة الثمانينات وخلال النصف الاول من التسعينات ومن هذه المسرحيات، (ارض وقرض)، ١٩٨٧ ـ (الكرة مدورة) ١٩٨٨ ـ (اذا طاح الجمل) ١٩٨٩ ـ (لولاكي) ١٩٨٩ ـ (أزمة وتعدي) ١٩٩٠ ـ (لولاكي 2) ١٩٩٢ ـ (انتخبوا ام علي) ١٩٩٣.

● يكتب بالفصحى بالنسبة للاعمال التجريبية والمهرجانية مثل (مصارعة حرة ـ رجل مع وقف التنفيذ) ويكتب بالعامية الكويتية للاعمال الجماهيرية.

● يمزج قضايا النقد الاجتماعي بالكوميديا الساخرة بانواعها.

● متزوج ويعول خمسة ابناء (ولدان وثلاث بنات) اكبرهم صقر.

● من اقواله عن ندرة الكتاب: (دائما وفي اي مكان تجد الازمة، وليست فقط في الكويت. والكاتب نادر، لان عملية الكتابة متعبة وشاقة، وايضا عملية تتطلب دراسة وثقافة، وليس شرطا على الكاتب ان يدرس دراسات اكاديمية ومعظم الكتاب يبرزون فوق سن الثلاثين لانه في هذا السن خبرته تزداد ويستطيع ان

يعكسها في مسرحياته).

● وعن الخروج عن النص يقول: (لست ضد الممثل الذي يبدع في الخروج عن النص ولكن هناك حالات يجب ان يتقيد بها الفنان. وانا اؤيد الممثل الذي يخرج عن النص ويتفاعل مع الموقف ولكن بشرط ان يستفيد الجمهور من هذا الخروج).

● وعن كيفية توصيل المسرحية الكويتية، الى مصاف المسارح العالمية: (يجب ان لا نفكر في توصيلها الى العالمية الان ولكن، لنفكر بالخطوة الاولى: كيف نوصلها الى العربية اولا، لان مسرحياتنا للاسف لا تصل الى الجمهور العربي ونحن نعرض في المهرجانات ولكن لا يرى هذه المهرجانات سوى المسرحيين فقط).

● وعن اشكاليات التعامل مع الحرفة المسرحية قال: (احيانا تتعامل مع ممثل غير واع، واحيانا يحدث ذلك مع الجمهور، الممثل بكلمة واحدة من الممكن ان يهدم مسرحية بكاملها هناك ايضا الصراع الموجود مع الرقابة. الرقيب احيانا يتعامل معك كموظف، ونحن نحتاج ان يكون الرقيب فنانا قبل كل شيء).

● وعن الكتابة لمسرح الطفل: (اغلب مسرحيات الاطفال ادت رسالتها على اكمل وجه، ومن خلال هذه المسرحيات، نحن نعلمهم حب المسرح منذ الصغر لان هؤلاء الاطفال هم رصيدنا بالمستقبل. وانا لم اساهم حتى الان في الكتابة للطفل لان التخاطب معه فيه صعوبة كبيرة).

المصادر والمراجع

● أولا : المسرحيات

١ - محمد الرشود، مسرحية يا معيريس، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الخليج العربي، ١٩٨٢.

٢ - محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٦.

٣ - محمد الرشود، مسرحية مصارعة حرة، نسخة مطبوعة بالالة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧.

٤ - محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧.

٥ - محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٨.

٦ - محمد الرشود، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩.

٧ - محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩.

٨ - محمد الرشود، مسرحية أزمة وتعدي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، القاهرة، مسرح الجزيرة، ١٩٩١.

٩ - محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢.

١٠ - محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٣.

● ثانيا : الكتب

- د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥).
- د. ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي - (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢).
- د. ابراهيم عبدالله غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦).
- د. احمد سمير بيبرس، المسرح العربي في القرن التاسع عشر - (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس).
- د. احمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب - (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٥٦).
- د. احمد العشري،. البطل في مسرح الستينات - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- د. احمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩).
- د. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح المعاصر - الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠).
- جلال العشري، الضحك فلسفة وفن - (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩).
- حسن سعد، الإغتراب في الدراما المصرية المعاصرة - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
- د. حسين علي محمد، البطل في المسرح الشعري المعاصر - (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير، ١٩٩١).
- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية - (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٦١).
- د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك - (القاهرة: مكتبة مصر

بالفجالة، ١٩٨٨).
- د. عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠).
- د. عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
- د. علي الراعي، مسرح الشعب - (القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٣).
- د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها - (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠).
- د. فوزية مكاوي، الكوميديا في المسرح الكويتي - (الكويت: شركة ذات السلاسل، ١٩٩٣).
- د. فوزية مكاوي، المرأة في المسرح الكويتي - (الكويت: شركة ذات السلاسل، ١٩٩٣).
- د. محمد الرميحي، البترول والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي - (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية).
- د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت - (الكويت: مسرح الخليج العربي، ط ٢، ١٩٨٦).
- د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى - (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠).
- محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن - (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٢٦١، يناير ١٩٨١).
- د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ - ١٩١٤) - بيروت: دار الثقافة، ط٢، ١٩٦٧)

- محمود عبدالقادر، التوافق النفسي والاجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته - (الكويت: رابطة الاجتماعيين)
- د. نبيل راغب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينات - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،، ١٩٩٠).
- د. نبيل راغب، مدارس الآداب العالمي - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥).
- د. نبيلة ابراهيم، أشكال التغيير في الأدب الشعبي - (القاهرة: مكتبة غريب، ط ٣، ١٩٨١).
- وليد أبو بكر، القضية الإجتماعية في المسرح الكويتي - (الكويت: كاظمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٥).
- د. يوسف حسن نوفل، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر - (القاهرة: دار النهضة العربية ١٩٨٥).

● ثالثا : الكتب المترجمة

- إريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥).
- الارديس نيكول، علم المسرحية ترجمة دريني خشبة - (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨).
- الارديس نيكول، المسرحية العالمية، جـ٤، ترجمة د. شوقي السكري - (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر).
- الارديس نيكول، المسرحية العالمية، جـ ٥، ترجمة د. نور شريف - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦).
- بوتومور، تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة د. محمد الجوهري وآخرون - (القاهرة:

دار المعارف، ١٩٨٠).
- اوديت اصلان، فن المسرح، جـ ١، ترجمة د. سامية اسعد - (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠).
- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة - (القاهرة: مطبوعات مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٩٣).
- جون جانسنر.. المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي خشبة - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٧).
- روجر. م بسفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة - (القاهرة: دار النهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٨).
- مولين ميرشنت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي - (بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٠).
- هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة اسعد حليم - (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الالف كتاب، العدد ٨٨، ١٩٦٦).
- هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد - (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧).
- ج. ل ستيان، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحي - (دمشق: دار الثقافة والارشاد، ١٩٧٦).
- ل. ج بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوارد حليم - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤).
- س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي - (بيروت: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٩).

● رابعا : المجلات

مجلة عالم الفكر، الكويت، وزارة الاعلام، المجلد ٢٢، العدد الأول، يوليو، اغسطس سبتمبر، ١٩٩٣.

مجلة الهلال، العدد ٨، السنة ٧٣، أغسطس ١٩٦٥.

مجلة المسرح، العدد ٦٢، ١٩٦٩.

مجلة المسرح، العدد الثاني، يوليو ١٩٨١.

مجلة المسرح، العدد السادس، نوفمبر ١٩٨١.

مجلة المسرح، العدد العاشر، السنة الاولى، ابريل، ١٩٨٢.

مجلة المسرح، العدد الرابع، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٧.

مجلة المسرح، العدد التاسع، يناير، ١٩٨٩.

مجلة المسرح، العدد، ٢٥ / ٢٦، ديسمبر ١٩٩٠، يناير ١٩٩١.

مجلة المسرح، العدد، ٢٧، ٢٨، فبراير، مارس، ١٩٩١.

مجلة المسرح، العدد، ٣٦، نوفمبر، ١٩٩١.

مجلة نادي المسرح، العدد، ٣، نوفمبر ١٩٧٩.

مجلة آفاق المسرح، مهرجان فرق الأقاليم، القاهرة، أغسطس ١٩٩٣.

● خامسا : الصحف

صحيفة الرأي العام، بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢١.

صحيفة الرأي العام، بتاريخ ١٩٨٨/١٠/٢٤.

صحيفة الرأي العام، بتاريخ ١٩٨٩/٣/٢٨.

صحيفة الرأي العام، بتاريخ ١٩٨٩/٨/٢٠.

صحيفة السياسة، بتاريخ ١٩٨٨/١/١٤.

صحيفة السياسة، بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٤.

صحيفة السياسة، بتاريخ ١٢/١٢/١٩٩٣.

صحيفة القبس، بتاريخ ٢٣/٩/١٩٨٩.

صحيفة الوطن، ٢٤/١٢/١٩٨٧.

صحيفة الانباء، ١٤/١٢/١٩٩٣.

● سادسا:

مقابلة مع الكاتب محمد الرشود، بتاريخ ٢٥/٢/١٩٩٤ بمسرح الشامية



الفهرس

الباب الثاني

وتبقى،
ظاهرة الرشود،
ككاتب غزير الإنتاج،
ظاهرة تستحق الدراسة،
فقد انتج حوالي عشر مسرحيات،
في فترة تقل عن العشر سنوات،
كتب خلالها أعمالا تجريبية،
بالفصحى والعامية،
شاركت في المهرجانات المسرحية،
المحلية والخليجية،
وحققت عدداً من الجوائز.
وكتب أعمالاً جماهيرية،
ناقش فيها قضايا إجتماعية عديدة.
لم تناقش من قبل
في قوالب متنوعة
جمعت بين الدراما، والكوميديا،
والميلودراما - والفارس
والكوميديا السوداء، والفودفيل...
متأثرا بأشكال مسرحية عديدة،
كالتعبيرية والملحمية،
والتحريضية، والتسجيلية
والدراما الذهنية،
لجمهور شارك في أكثر من خمسمائة ليلة عرض،
وبلغ عدده تقريبا،
ما يزيد على مائتي وخمسة وسبعين ألف مشاهد،
وتلك لعمري نسبة عالية جدا - تشكل ظاهرة تستأهل الدراسة.



السعر ٣ دنانير